PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 45 - ROMA, 7 NOVEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

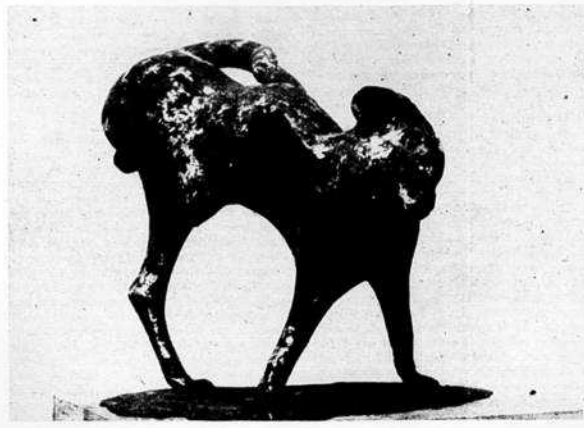
Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LA FORZA DELLA PACE

Le cose che sembrano, e in effetto sono, le più irraggiungibili e più ci pungono del loro tormento, sono spesso quelle a noi più vicine com'è Dio, ch'è dappertutto ma per nascondersi in tutto: così è anche la pace ch'è l'indice della presenza di Dio nell'uomo e della presenza dell'uomo a Dio, ma che l'uomo persegue invano da quando abita la terra.

Nell'antico detto di Eraclito che «la guerra è il padre di tutte le cose» (B. 53; Diels, t. II, 162, 7), la lotta dei contrari affiora all'uomo come principio costitutivo del reale e quasi sancisce la dannazione di quest'umanità intenta a dilaniarsi lungo le piste della storia: dove i periodi di pace non sono che gli intervalli di preparazione alla guerra, guerra sotterranea o «guerra fredda» come oggi si dice. La pace è nella verità conosciuta, nella giustizia amata, nella felicità conquistata. La pace scaturisce dalla verità che si possiede nell'impeto della sua veemenza non mistificata: l'errore della morte è alla radice di ogni guerra in noi come fuori di noi. La guerra, ch'è la pratica accelerata della violenza, ha nell'errore della mente, nell'errore cercato plasmato, disciolto dal tortuoso gomitolo dell'egoismo e verniciato cogli arzigogoli della più servile filosofia, il suo primo responsabile: le scintille che hanno appiccato fuoco al mondo sono sempre scappate dal cervello impazzito di qualche filosofo. Ma l'incendio non nascerebbe, nè divamperebbe la scintilla se il terreno non fosse già cosparso di materiale infiammabile, se non trovasse i congiurati della politica pronti a mercanteggiare con l'inganno il sangue dei popoli.

Ma l'uomo non può cessare di rivendicare la pace. C'è anzitutto la pace per l'individuo benefica e desiderata come tranquillità nel godimento dei doni profusi dalla natura in noi e attorno a noi; la pace ch'è nel tranquillo possesso della propria libertà, nel legittimo uso e godimento delle proprie facoltà, nel libero compimento della propria missione; c'è la pace della famiglia nell'amore e comprensione dei coniugi e nell'ossequio riverente dei figli; c'è la pace della città e di un popolo tutto nella giusta distribuzione dei compiti sociali e nella partecipazione riconosciuta al bene comune. Ma questa pace è minata e non trova più sicurezza. Il singolo presto o tardi è percosso da malattie nel corpo, da strane resistenze e sofferenze di spirito che non segue docile le aspirazioni del bene: le idee più affascinanti si inceppano e i propositi più ardenti gelano in un mondo che diventa sempre più ostile. Come si fa a restare in pace di fronte alla denigrazione, alla delazione maligna, alla disistima, a quelle aggressioni sorde della maldicenza sempre in armi di pungiglione che vi stremano le forze e v'incitano all'ira? Come si fa a restare in pace contro l'oppressione, contro un tiranno che può andare dalle forme varie di un genitore incomprensivo ma ossessionato di voler esercitare l'autorità domestica fino alle minuzie più irritanti, di un superiore, di un capoufficio, che evita ogni occasione di mostrarsi benevolo e non si lascia sfuggire occasione alcuna per rendersi insopportabile e prepotente..., fino al seviziatore che gode a vederci soffrire, e che può anche ucciderci? Come si fa a restare in pace in quel clima d'incomprensione e di abbandono di desolazione che tocca i limiti della disperazione nel quale ci troviamo così facilmente, quando nessuno ha una parola buona e affettuosa, quando tutti si credono in diritto di criticare, di vilipendere; quando fingono di non ricordare, ostentare di non riconoscere?

Quando si vede sfacciatamente violata la giustizia e frodata la legge con la connivenza attiva o passiva di chi ha il dovere di farla osservare? quando è tradita apertamente l'amicizia e mascherata impudentemente l'ipocrisia? quando il mensile non quadra col più modesto bilancio mentre fuori sciala il lusso più sfrenato e la giostra dei divertimenti più ricercati? quando l'abitazione è una baracca o una tana alla mercè di tutti gli elementi e insetti stagionali mentre nei quartieri alti albergano il lusso e le collezioni d'arte? quando il bargello del fisco non dà requie ed è imminente, calendario e polizia alla mano, l'ultimo giorno per lo sfratto e non sai dove portare i resti di una vita ridotta ormai fuori di ogni limite umano? quando la paga sì e no basta per avviarsi a morire di fame con decoro e a mandare i figli seminudi...?

Allora essere in pace, vivere in pace, gustare la pace o è marchiana cretineria oppure è ineffabile, dolcissimo, unico dono di Dio. Perchè la prima e più giustificata reazione è quella della protesta, è l'impeto di esprimere alto lo sdegno, di chiedersi perchè la vita deve continuare nei secoli ad essere il festino di pochi e il tormento di troppi. Ma quel divino dono della superiore pace l'uomo l'ottiene anzitutto nel ritorno a sè, nella consapevolezza della dignità del suo spirito, nella certezza della sua libertà che nessuno può scalfire, neppure Dio perchè alla fine essa s'identifica con Lui come ogni immagine col suo modello. Colui allora che crede in Dio cerca di trasferire fuori di questo mondo il porto di arrivo della sua avventura temporale e considera perciò gli affanni, le ingiustizie, le turpitudini della presente vita come la vigilia, ardua ed amara ma indispensabile, per la vera vita.

Il credente cerca con ogni mezzo di prendere questo volo, di vedersi accanto nel buio che lo circonda, l'Invisibile e, come Psiche, di sentirne la sicura presenza... Vorrebbe però avere di tanto in tanto anche qualche goccia di conforto; vorrebbe poter sentire quella Voce assolutamente verace e beatificante, avvertirne almeno un lieve bisbiglio e gli basterebbe per confortarsi fra gli sghignazzi che l'opprimono. Così chi ancora sa trovar pace o è uno sciocco inconsapevole o è un figlio di Dio, ma questo stesso figlio di Dio resta un utile sciocco per tanti che del Vangelo leccano i bordi, ma, caparbi e ipocriti, chiudono il cuore e ingabbiano gli strali di fuoco che sprizzano da ogni riga del sacro testo.

CORNELIO FABRO

PERICLE FAZZINI - Gatto (1953) - *XXVII Biennale*

L'ORLANDO FURIOSO
in una traduzione americana

L'ultima traduzione in lingua inglese dell'Orlando Furioso, curata da Allan Gilbert della Duke University, è uscita a New York pubblicata dall'editore S. F. Vanni. Sono due bei volumi rilegati in tela e ottimamente stampati, con alcune pregevoli illustrazioni: un ritratto giovanile dell'Ariosto eseguito dal Tiziano, alcune illustrazioni riprodotte dalle prime edizioni del poema, di cui una appare nella prima traduzione inglese, quella dello Harrington, e due, forse meno pertinenti, riproducono due affreschi dugenteschi del palazzo comunale di S. Gimignano. L'opera è destinata a un vasto pubblico e pertanto così la traduzione come la introduzione rispondono a criteri illustrativi e divulgativi: la traduzione è condotta naturalmente sull'edizione definitiva ma ha presenti anche quella del 1516 e l'altra del 1521, sulle quali come vedremo il Gilbert basa anche alcune delle sue congetture di critica testuale; l'introduzione, opportunamente preceduta da due citazioni cervantesiane, l'una sul tradurre, l'altra sull'Ariosto, entrambe attinte dal Don Chisciotte, *illustra e ordina bene la materia del poema e l'ambiente nel quale si maturò. Asserita la grande fortuna che arrise al capolavoro, e richiamatene brevemente le fonti, ne esamina l'ordito e la struttura, l'elaborazione e la rifinitura, la variata composizione, la lenta elaborazione per cui «in virtù d'un paradosso frequente nelle opere d'immaginazione, la freschezza e spontaneità del poema si affidano a un'interminabile fatica». Altri aspetti del poema che il Gilbert illustra al lettore sono quello del comico, dello studio del personaggio, della bonaria e tollerante ma ortodossa fede dell'Ariosto e soprattutto della sua pietas, delle scene di battaglia fantastiche e tuttavia attente e meditate che vi si leggono, infine della purezza di quella poesia.*

Un assai utile indice (dei luoghi, delle cose e dei personaggi) arricchisce e completa il volume. Esso registra anche alcune voci che orientano il lettore, consentendogli di estendere le prospettive e le visuali del suo studio alla cultura e al costume del Rinascimento quali si rispecchiano limpidamente e armoniosamente nelle stanze e nei canti del poema, o di fermare l'occhio e l'attenzione sui suoi dati formali e lessicali.

Il Gilbert offre anche al lettore la possibilità di non perdere il filo nei meandri del fantasioso racconto, indicandogli scrupolosamente tutti i punti in cui gli svariatissimi episodi dell'impareggiabile trama si aprono, si concludono, si interrompono, si riprendono.

Quanto ai caratteri della traduzione, ne abbiamo constatato l'accuratezza. L'editore ce la presenta non solo come la prima versione inglese del Furioso *dopo il 1823, ma in sostanza come la prima versione veramente completa, poichè quella di Harrington è ridotta, quella di Hole è in sostanza una parafrasi, e quella di Rose è espurgata. Il Gilbert traduce in prosa, studiandosi, ci sembra, di dare al racconto un andamento piano e disteso che in qualche misura rispecchi la scioltezza del dettato ariostesco, e che al tempo stesso dia il senso del cantare di gesta interpretato al lettore moderno. Certo noi non sapremmo dire quanto rimanga del sapore e delle suggestioni e della musica delle ottave ariostesche, ma indubbiamente il racconto si snoda agevole e piano. La prosa, ed è un merito, non cerca nè pretende, con troppo facili inversioni o involuzioni del discorso, di emulare l'originale, ma per motivi di pratica utilità mantiene la suddivisione in paragrafi numerati di cui ciascuno corrisponde a una stanza, e ci sembra il frutto di un lungo studio, di una lodevole diligenza e fedeltà scevra d'ogni indulgenza alla rettorica, e di un assai apprezzabile talento: un* labour of love, *e di tale amore una convincente testimonianza.*

Due parole ci restano da dire sulle note, che sono poche ma ben calcolate e ben distribuite. Nel compilarle, il Gilbert, come già s'è detto, riesamina le edizioni del 1516 e del 1521, e ha discusso in alcuni pochi casi anche lezioni e interpretazioni accreditate o correnti. Così per esempio per la stanza 36 del canto XXXVI, ove una lettura maliziosa dell'ultimo verso: «per porlo e forse ove non era sabbia.» verrebbe legittimata proprio dall'avverbio «forse» che tante volte, come il Gilbert rileva anche nell'indice analitico, serve a introdurre nel poema un tratto comico o cinico. In un analogo ordine di ricerca, sarebbe interessante segnalare altri luoghi del poema che ben documentano la vastità delle cognizioni del nostro poeta. Così per darne un esempio, nella stanza 10 del canto XXX leggendo: «di Zibeltarro o vuoi di Zibelterra», constatiamo bensì l'impiego utilitario (ai fini della rima) di quel nome, ma anche l'esattezza e l'attendibilità del materiale d'informazione di cui l'Ariosto disponeva. Nella stanza 45 del canto VI il Gilbert sostituisce «fiume» (river) *a «golfo», basandosi sulla* errata *dell'edizione 1516, e sul senso; e per gli stessi motivi nella stanza 146 del canto XLIII sostituisce «a filo» (nel senso di sul filo della corrente) in luogo di «a Filo», fondandosi qui sulle edizioni del 1516 e del 1521. Non intendiamo invece perchè, nella stanza 63 del canto XIII egli traduca «Moro» con* Mulberry *(gelso moro). E' bensì vero che, come anche il traduttore spiega in una nota, nello stemma dello Sforza figurava il gelso moro, ma nella stessa nota egli attesta di credere che «il Moro era detto così a motivo della sua carnagione». In questo passo pertanto non ci risulterebbe, come invece risulta chiaro dagli altri richiamati dal Gilbert (canto XXXIII, stanze 34, 41), che l'Ariosto abbia necessariamente inteso «Moro» per «gelso moro».*

AUGUSTO GUIDI

L'INUTILE BATTAGLIA DI CARLO COCCIOLI

Identificato l'uomo con l'amore, Coccioli ostinatamente combatte una battaglia perduta, tra veri uomini. Per dirla con la necessaria crudezza, pare che C. vada affermando l'esistenza e indagando i diritti di un terzo sesso; ma tutto ciò è inutile perchè non necessario, com'è vero che di tal sesso si conosceva l'aberrante realtà da che mondo è mondo, e di tali diritti si era capito perfettamente il limite fin dal tempo di Mosè o almeno da quello della diffusione mediterranea del suo rapporto dal Sinai. Se i personaggi di C. chiedono comprensione o pietà, le ottengono facilmente, e le otterrebbero anche più convinte e profonde con una confessione di poche parole: il sovrappiù ci svaga e distoglie: ma se vogliono affermare l'altezza o la squisitezza di una sensibilità di cui si fanno paladini e interpreti, non possiamo contrapporre altro che disgusto.

Se non l'etica, dunque, quale estetica può concedere che si faccia dei «mal protesi nervi» corde di una cetra per cantarvi sopra i salmi al Signore, e invocazioni che suonano come bestemmie?

Eppure avevamo seguito i primi racconti di Coccioli con meraviglia e fiducia, vivamente sperando che l'autentico narratore avrebbe perduta per via, in grazia di veri contatti con la natura, certa allusiva morbosità, che allora, a quel grado, pareva civetteria intellettualistica piuttosto che sintomo premonitore. Accettiamo le sue definizioni. Nella prefazione a quest'ultimo romanzo, C. dice di sè e della propria opera:

«Un uomo ucciso dall'impossibilità di dare uno scopo definitivo alla sua esistenza: tema de *Il migliore e l'ultimo* (1946); un uomo sopraffatto dal tempo e dal sangue: tema de *Il giuoco* (1950); un uomo che non si muove se non per cercare il senso di Dio: tema de *Il cielo e la terra* (1950); un uomo che vive e muore per un altro uomo: tema di *Fabrizio Lupo* (1952)...»: ma è proprio a questo punto, con la pubblicazione francese per *La Table Ronde* di *Fabrizio Lupo*, che dovemmo respingere quella vita e quella morte per un uomo. L'allusione, secondaria nei romanzi precedenti, e in certo senso introdotta come pudica storia di deviazioni comprensibili in tempo di vasti naufragi, era ormai, nel '52, e non a caso in Francia, l'ultimo manifesto dell'omosessualità. In una terra dove celebri riviste adunano scritti equivalenti di autori già gloriosi, ciò può avere un pubblico e un'illusione di probabilità: da noi, è impossibile perfino tradurre.

Dovremmo rammaricarcene? Coccioli dichiara che, per amore di verità e per il gusto della ricerca de «le frontiere dell'uomo», ha rinunziato alla facile carriera di scrittore cattolico, che pareva gli si aprisse con i suoi più fortunati romanzi. Lasciamo stare la *facilità* di tal carriera, e forse anche il cattolicesimo di quei contenuti (la censura spagnola proibì *La piccola valle di Dio*, che pure è un bel libro): presunzione anche questa. Si può dire che fin quando l'interesse di C., se non universale, fu vasto e complesso, i suoi libri erano pieni di realtà e di promesse; quando divenne esclusiva ricerca di quelle certe *frontiere*, ossessiva analisi di quella certa «pazzia», la sua arte è divenuta cifra, ha perduto ogni efficacia narrativa, s'è condannata ad un ermetismo tanto più incomprensibile ad ogni essere normale, quanto più C. crede di parlar chiaro o di combattere a viso aperto. Strana sorte di certi temi.

Forse è già stato detto, tanto era facile a dirsi, che se una donna o la donna fosse deuteragonista in *Fabrizio Lupo*, quel libro sarebbe uno dei più belli, sottili e castigati tra i libri d'amore del nostro tempo. Ma de *L'immagine e le stagioni*, crediamo si possa dire soltanto che è un romanzo noioso, verboso, pretenzioso: non suscita mai il senso di soddisfazione che spira dalle autentiche opere d'arte, non il bisogno di partecipazione che aleggia sulle cause ben difese, nè la pietà che si concede alle sventure francamente ammesse e deplorate. Pagine inutili, le diremmo, se non riconoscessimo con il C. che egli ha qui fatto un'assidua e dura prova stilistica, con risultati visibilissimi, per chi non abbia dimenticata la frettolosa approssimazione delle opere più giovanili.

«Così, lasso, talor vo cercand'io, / Donna, quant'è possibile in altrui / La desiata vostra forma vera», scrisse il Petrarca, residuando dallo Stil Nuovo e mescendo il divino con l'umano, ma sempre traendo profitto e probabilità da opinioni comuni, e incielando una realtà universale. Coccioli, che va in queste pagine cercando la forma terrena di un'immagine dipinta nel San Francesco di Arezzo da Pier della Francesca, con questa sorta di petrarchismo deteriore, sembra voler rovesciare l'intenzione stilnovistica e trovarsi il mediatore di una discesa al Nemico.

Nelle sue opere meno recenti è quanto basta perchè si possa sperare che il Nemico sia finalmente sconfitto.

VLADIMIRO CAJOLI

CARLO COCCIOLI: *L'immagine e le stagioni*. Firenze, Vallecchi.

SOMMARIO

Letteratura

Storia-Economia

Arte

VETRINETTA

◆ *E' aperto il concorso al premio istituito per onorare la memoria eroica dello scrittore* ANNUNZIO CERVI, *caduto per la Patria sul Grappa, da conferirsi — una volta tanto — ad un giovane il quale, laureatosi nella Facoltà di Lettere e filosofia di questa Università, presenti un lavoro che a giudizio insindacabile della Commissione giudicatrice sia un notevole contributo alla conoscenza del pensiero antico.*

L'importo del premio è di L. 32.000 (trentaduemila) nette.

Le domande di ammissione al concorso, redatte su carta legale da L. 100 e dirette al Rettore, dovranno pervenire all'Università di Roma, Ufficio Assistenza Scolastica, entro il 31 dicembre 1955.

◆ *Da poco Augusto Hermet ci ha lasciato. Era un finissimo scrittore. Andrebbe degnamente ricordato. Ho in mente un bellissimo ritratto di lui dovuto alla garbata penna di Bargellini: era triestino, «diafana» persona, «giunta molti anni fa dalla natia Trieste, portando nelle delicate vene un'azzurra goccia di sangue persiano. Sui suoi lunghi e dorati capelli di fanciullo quasi prodigio, si posò la carezza di Gabriele d'Annunzio. Musica e filosofia pareva che modellassero la wagneriana fronte del giovane studioso. Alle sue fragili scapole Novalis dava la bruna ala notturna, Silesio la chiara ala dell'alba».*

◆ *Enzio Cetrangolo, il sensibilissimo traduttore dei classici greci e latini, ha in preparazione, per l'editore Sansoni, una originale antologia della lirica italiana (pare dal Petrarca al D'Annunzio); dove ogni pagina, dichiara il Cetrangolo, deve «far balzare il lettore». Intanto, ape d'oro, sta libando i fiori più belli di Virgilio. Anche queste traduzioni li pubblicherà con i tipi di Sansoni.*

CINQUE LETTERE INEDITE IN ITALIANO DI SIR HENRY WOTTON

Logan Pearsall Smith ci ha fornito nel primo volume della sua pregevolissima opera *The Life and Letters of Sir Henry Wotton* (Oxford, 1907, 2 voll.) molti dettagli sulla vita di questo interessantissimo personaggio inglese del tempo di Elisabetta, il quale oltre ad essere diplomatico di grande abilità fu collezionista di opere d'arte, poeta, storico, ed eccellente scrittore di lettere. La lettera è forse per lui la forma più adatta all'espressione della sua eccezionale personalità, del suo carattere espansivo, tenuto a freno da considerazioni di prudenza, del suo umorismo, della sua finezza e spiritualità, della sua cultura. La maggior parte delle lettere del Wotton, di cui una grandissima quantità sono pubblicate, mentre altre dormono indisturbate in qualche archivio d'Europa, sono scritte in inglese, ma non ne mancano in latino e in italiano.

Lo Wotton aveva studiato alla « public school » di Winchester e poi a Oxford, prima a New College, poi a Hart Hall, dove conobbe John Donne, e quindi a Queen's College. Ad Oxford fece pure amicizia con un giurista italiano, Alberico Gentile, che nel 1585 pubblicò a Londra il suo *De Legationibus libri tres*. Pare che Wotton non abbia ottenuto a Oxford nessun grado accademico, però è certo che fin dai suoi anni universitari si distinse, e nel 1586 compose un dramma *Tancredo* per esser recitato dagli studenti del suo College, il cui soggetto era tratto dalla *Gerusalemme Liberata* del Tasso, pubblicata soltanto cinque anni prima. Questa è anche una prova del suo interesse, anche a quel tempo, per la lingua e la letteratura italiana.

Quando lasciò Oxford il Wotton fece il suo primo viaggio nel Continente, allora considerato un complemento necessario dell'educazione di un gentiluomo. Egli non si contentò in questo viaggio di vedere città, di osservare i costumi degli abitanti, e d'imparare la lingua, ma volle anche e soprattutto conoscere gli uomini d'ingegno, i letterati, gli scienziati e i filosofi la cui fama era arrivata in Inghilterra. A Frankfurt conobbe Isac Casaubon, con cui strinse duratura amicizia. A Vienna prese alloggio nella casa del bibliotecario imperiale Hugo Blotz, e nella biblioteca imperiale studiò, oltre a manoscritti greci, libri di politica e relazioni diplomatiche, e si rese tanto padrone della lingua di quel paese, che in Italia, quando voleva, poteva passare per tedesco.

Il viaggio in Italia presentava per un inglese protestante di quel tempo vari problemi, specie negli Stati di Milano e di Napoli, dominati da Filippo II e nello Stato della Chiesa. Desiderando raccogliere informazioni, allo scopo di comunicarle in Inghilterra, circa le trame contro la sua Regina, il Wotton dovette ricorrere per prudenza all'espediente di spacciarsi in alcune circostanze per tedesco e cattolico. Visitò Venezia, Padova, Roma, Napoli, e nell'estate del 1592 fu a Firenze, ch'egli definì un paradiso abitato da diavoli. Quindi fece una sosta a Ginevra ospite di Casaubon, e alla fine dell'agosto 1594 si rimise in viaggio per l'Inghilterra, dove arrivò carico di notizie e di esperienze verso la fine dell'anno.

Non gli fu difficile entrare al servizio del Conte di Essex, il favorito di Elisabetta, in qualità di segretario. Essex aveva all'estero un gran numero d'informatori e di spie, con lo scopo di essere messo al corrente di quanto si tramava contro l'Inghilterra protestante dai paesi cattolici. E Wotton poteva aiutare molto ad allargare la rete con tutte le sue conoscenze. Egli seguì il suo protettore nel 1596 alla vittoriosa spedizione di Cadice, cui prese parte anche John Donne, e nel 1597 alla spedizione nelle Azzorre. Ma nell'aprile del 1599 la stella di Essex volge al tramonto. Il fallimento della spedizione in Irlanda, che lo portò a venire a patti col ribelle Tyrone, esasperò la Regina Elisabetta. Wotton era tornato in Inghilterra con Essex, e quando il suo protettore cadde in disgrazia, e fu scoperta la sua congiura per arrivare al trono, siamo certi ch'egli attraversò brutti momenti. Uno dei segretari di Essex, Henry Cuff, che aveva notato lo stringersi dei rapporti fra Wotton e Cecil, lo denunziò allo Essex per infedeltà. Certo è che Wotton dovè capire subito che le cose si stavano mettendo molto male per Essex, e non essendo in suo potere aiutarlo, specie perchè era stato uno di coloro incaricati dallo Essex di negoziare con Tyrone il trattato, che tanto aveva irritato la Regina, pensò fosse meglio prendere il largo e tornarsene all'estero. Fu in quest'occasione ch'egli si trovò a viaggiare alla volta di Firenze in compagnia di Alessandro degli Antelminelli, meglio noto sotto lo pseudonimo di Amerigo Salvetti, che fu Residente del Granduca di Toscana a Londra dal 1618 al 1657. Più tardi, quando Wotton fu ambasciatore inglese a Venezia, il Salvetti scampò per miracolo al pericolo di essere consegnato dal Wotton ai sicari lucchesi che volevano assassinarlo!

Il 16 marzo 1601 arrivò in Firenze Sir Anthony Sherley, parente di Sir Henry Wotton. Egli ritornava dalla Persia, dove era stato mandato per volere dello Essex in missione allo Scià nel 1599. Lo Scià a sua volta lo inviò, scortato da un nobile della sua Corte e da un bel seguito, come ambasciatore a diversi Principi d'Europa per renderseli alleati contro il Turco. Ecco il resoconto che si trova in un diario d'etichetta conservato nell'Archivio di Stato di Firenze (Guardaroba n. 3), di questa pittoresca visita a Firenze e a Pisa:

« A dì 16 di marzo la mattina arrivorno in Firenze venendo dalla Corte dell'Imperatore, stante il Gran Duca in Pisa, 2 Ambasciatori del Persiano e furno dal Sig. Maiordomo Vaini incontrati alla porta con carrozze e Comitiva e alloggiati ne Pitti il principale che era il Sig. Don Antonio Scerleu Inglese alle 4 stanze del salone, et altro che era il Sig. Serinolli Begh persiano alle 4 Camere della Cappella, et per lor gente altre stanze principale: assiste il Sig. Maiordomo, serve di scalco il Sig. Cav.re Pompilio con Paggi e la seconda tavola il sig. Furiere: un piatto coperto da magro e da grasso per l'Imbasciatore inglese: un piatto da basso e da magro per i sua gentilhuomini, tre piatti da magro di seconda tavola per 16 persone. In Tinello 6 servitori, alle stalle 5 Cavalli.

Il Persiano con tre delli sua magnia ritirato in camera in terra alla Turchesca, per che è una lor quaresima magnano solamente la sera a un'hora di notte e bevono acqua con zucchero, e 4 altri magnano del suo rilievo e, nel medesimo modo in altra Camera. Viene il suo quoco in Dispensa e piglia carne di Castrato, polli, piccioni, Riso, Mandorle, zibibbo, mele, burro, spezierie d'ogni sorte, latte e cacio e fa dua sole vivande in dua Calderotti, che serve in 4 piatti d'argento grandi come bacini, poi pigliano di credenza insalata senza olio, pane, e frutte d'ogni sorte. 3 Armeni magnano in Camera loro e non voglino se non pane, erbe, frutte, e vino perche dicono essere la loro quaresima. Il dì 19 dopo desinare partirono per all'Ambrogiana, il 20 a desinare a S. Romano e la sera in Pisa accompagnati dal Sig.r Maiordomo con il predetto servitio: ma in Firenze restorno gli Armeni, 4 Persiani, e 10 del Inglese. In Pisa furno incontrati alla Porta dal Sig. Don Giovanni Ecc.mo con molte carrozze e alloggiati in Palazzo e da S.A. honorati e carezzati molto, e donò all'Inglese una catena di scudi 700 e una al Persiano di scudi 300 con due medaglie. Tornorno in Firenze con il medesimo ordine il dì 20 e ci stettono serviti come sopra sino al dì 30 dopo desinare e patirno per a Roma, e si scrisse a Siena al Sig. Rutilio che quivi fussino ricevuti e spesati come se fatto a Firenze. Questa foresteria si è trattata nobilissimamente ».

Intanto il mercoledì 25 febbraio 1601 il giorno delle Ceneri in Inghilterra, corrispondente al 7 marzo nel nostro calendario, veniva eseguita la sentenza contro Essex, il suo maggiordomo Gilly Merick e uno dei suoi segretari, Henry Cuff. Questo il Wotton apprese da lettere che gli arrivarono dall'Inghilterra, e questo comunicò ad uno dei segretari del Gran Duca Ferdinando I, che in quel tempo si trovava con la Corte a Pisa. Tali lettere, il cui testo viene riprodotto fedelmente qui di seguito sono sfuggite al Pearsall Smith, e ci sembrano importanti sia per il loro argomento, che per la data e la lingua in cui furono scritte, sia perchè sono autografe. Esse appartengono tutte al mese di aprile 1601, un periodo poco documentato finora della vita del Wotton, al periodo cioè immediatamente precedente alla nota missione presso il Re di Scozia Giacomo VI che il Gran Duca affidò allo Wotton, il quale si presentò a quel sovrano sotto il nome di Ottavio Baldi per metterlo in guardia da una congiura che si stava tramando contro la sua vita e al tempo stesso per offrirgli una cassetta di antidoti per i veleni da parte del Gran Duca di Firenze.

Ecco il testo delle lettere tutte indirizzate a Marcello Accolti, presso la Corte a Pisa e adesso conservate nella Filza 902 del Fondo Mediceo dell'Archivio di Stato di Firenze:

Molto Ill.re Sig.r mio Oss.mo

Mando questa a V.S.ig.a per un Corriere ch'ha a partirsi domattina. Non ho anchora alcuna certezza dopo la presa del Conte d'Essexia ed delli altri intorno a quelle cose: Fondate sopra tanta invidia et malitia che non si possa sperarne se non effetti cattivi, et forse pegiori rumori: Onde è verisimile che quelle lettere che saranno scritte dopo l'essecutione delli principali (che s'aspettano domani) (la passione essendo qui in parte sfogata) haveranno più del vero. Intanto non ho voluto lasciare di discorrere a V.S. alcune cose ch'Io ho sentito qui da un gentilhuomo Venetiano sopra questi movimenti d'Italia o più tosto sopra queste inclinationi a moverla dopo la quiete di Francia.

I Signori di Venetia non ostante la buona risposta data a lor Ambasciatori mandati per tentare l'animo et li fini del Fuentes si persuadono et quasi s'assicurano che quelli apparecchi di guerra sono fabricati contra loro pigliandone diverse congietture, et delli precedenti disgusti fra quella Republica et il Re d'Ispagna, et dagli ingennieri ch'era secretamente mandati a pigliar la pianta d'alcune di lor fortezze, et dalle lettere scritte da certi mercatanti del Regno di Napoli a lor ministri in Venetia di non assicurare più li vascelli Venetiani, et sopra ogni altra cosa della gran levata di gente di piè et di Cavalli nel detto Regno: fatta come credono per guardare li luogi aperti e marittimi in caso che gli Venetiani assaliti in qualche parte della Lombardia non facessino una diversione del pericolo sopra il Regno di Napoli, che loro solamente fra tutti li popoli d'Italia sono atti a fare per il gran numero di galere, et l'opportunità del Golfo: Quanto alle cose in che hanno disgustato il Re d'Ispagna, Il suddetto gentilhuomo con molta arte di parole le alleggeriva tutte eccetto l'aiuto di denari prestato al Re di Francia nelle sue necessità: onde adesso hanno quel Re doppiamente obligato a aiutarli: et per l'obligo di gratitudine, et per l'obligo di raggione di Stato.

Fanno anche molto fondamento sopra l'aiuto di questa Al:za Ser:ma come Principe concorrendo con loro nella amicitia di Francia, et nelli medesimi fini per limitare la grandezza de' Spagnoli: Et per ultimo et desperatissimo remedio disse che s'eran già risoluti di chiamare la potentia del Turco in qualche parte o del Regno di Napoli o della Sicilia: Questi eran lor fondamenti esterni oltre li 10000 fanti et 2000 cavalli che s'aspettano con la persona del Marchese del Fonte per accordo fatto con lui quando fu eletto generale di quella Republica et il sussidio delli più vicini Grigioni et Svizzeri: alli quali fondamenti et speranze andava opponendo le presente difficultà, et disavvantaggi come ch'essi signori son venuti tardi al sospetto di queste cose: coperte mentre si trattava la pace in Francia sotto buonissimi colori, et maneggiate poi con molta secretezza, che, sono disavvezzi alli travagli di guerra, che stanno in paura di qualche prattica et però son stati forzati a richiamare li principali delli banditi: pensando con un violentato beneficio di scancellare la memoria delle ingiurie, che vi mancano buoni et esperti Capitani, che la moltitudine di consiglio gli verrà più presto a nuocere che a giovare, che nelle guerre d'Italia passate hanno sempre dato alli altri Principi risposte neutrali onde adesso lor proprio caso sarà forse manco compassionato da loro et finalmente che la carestia del grano al presente et l'impossibilità di sostenere un essercito li forzeranno di cavar la provisione di lor fortezze o venire con molto risico al fatto d'armi. Queste sono le cose più sostanziali che passavano fra noi in discorso: le quali non ho riferito a V.Sig:a per cose che possino essere nuove alle orecchie di S.Al:za Ser:ma, ma per desiderio solamente di mostrare la mia divotissima servitù alla medesima: la cui persona et Stati Idio prosperi: Et supplicando V. Sig:a di scusare la mia presontione et li miei errori con ogni più sincero affetto le bacio le mani

Di V.Sig:a M. Illustre
prontissimo sempre a servirla
ARRIGO WOTTONI

Di Firenze alli 7 d'Aprile 1601.

Molto Ill:re Sig.r mio oss.mo

L'inclusa a V.Sig.a (che tratta della morte del Conte d'Essexia) le piacciera di far vedere a S.Alt.za. In questa secondo la sicurta che V.Sig.a m'ha commandato d'haver in lei piglierò ardire di parlar un poco di me medesimo.

Quando l'Ambasciador di Persia era costì alla Corte Io hebbi la gratia di baciar la mano di S.Alt:za Ser:ma et presentarle una lettera in favor mio che venne dal mio infelice Signore o (per dir meglio) da quel infelice paese che non poteva suffrir tanta virtù.

Alora piacque a S.Al:za Ser:ma come Io intesi dal detto Ambasciadore d'accettare l'offerta della mia servitù et di ricevermi benignamente benche forestiere fra gli suoi doppo che è succeduto questo caso nella mia patria che più che mai ha dell'animo mio levato tutti li pensieri di ritorno.

Et adesso mi sia lecito di confessare un poco liberamente a V.Sig.a che le mie fortune passate et il luogo ch'Io, benche Indegno, possedeva appo quel Signore mi fanno vergognare di venire a S.Al:za in guisa d'accatante et dall'altra parte, le mie fortune presenti sono troppo deboli per servirle (in quel modo che vorrei) senza la benignità sua: Onde priego V.Sig:a, per sua gratia et amorevolezza, di far la mia conditione cognosciuta a S.Alt:a che molto benignamente da se medesima mi fece sapere dello Ambasciadore che la voleva provisionarmi et habilitarmi alli suoi servitij: ma si ch'essendo d'un paese un poco scandoloso Io dovessi schifare certe apparenze. Io ancora priego V.Sig:a di supplicare S.Al:za d'assicurarsi della mia fedeltà, et benche non le manchino suffitientissimi servitori et istrumenti: tuttavia possino forse intervenire occasioni di valersi della persona d'un forestiere come manco sospetto in alcuni casi: a che m'offro humilissimamente se le occurra di mandarmi in qualsivoglia parte del mon-

(continua a pag. 3)

ANNA MARIA CRINÒ

Un parlamento mondiale della Poesia

Anche se non si voglia scomodare Platone, che i poeti aveva banditi dalla sua ipotetica Repubblica, anche se non si voglia ricordare la lunga dolorosa schiera, da Ovidio a Dante, di quelli che cacciati furono anche fuor di metafora, il men che si possa dire è che il poeta puro sembra considerato, dalla società, massime dall'odierna, se non il classico « perdigiorno » l'ultima ruota del carro. Donde quel suo aggrondato rinchiudersi nella « torre d'avorio », in cui è forse più dispetto che predilezione. Quale rivincita, per lui, il vedersi d'un tratto festeggiato, vezzeggiato, coccolato, con tutti gli onori più ufficiali. L'inattesa manna gliel'ha fatta piover sulla testa Knokke 1954. A Knokke-le-Zoute, la giovane e fortunata rivale d'Ostenda, la Tuttalusso e Tuttaeleganza, sorta come una città-lampo sulle rive del Mare del Nord, a un tiro di schioppo dalla frontiera olandese, si è testè svolto uno spettacolare congresso, detto « Biennale Internationale de Poësie », che ha invitato la rosa dei venti a spedire qui duecentocinquanta poeti di trenta Nazioni dei quattro continenti, e già tale invito del Belgio ospitalissimo è un riconoscimento. Ma i poeti hanno avuto di che rialzar la cresta e sentirsi non più quantité négligeable, quando han saputo che al loro raduno — potenza del Numero (... in doppio senso!) — davano il patrocinio nientepopodimeno che il Premier del Belgio, Van Acker in persona, il Ministro degli Affari Esteri, il pacioccone Spaak, che ai poeti del globo chiedeva consolazione per il fiasco della CED, e non so quant'altri dicasteri ed alti istituti. Quando poi i vati han veduto che, per l'inaugurazione del loro concilio ecumènico, si erano scomodati il Ministro della Pubblica Istruzione, Collard, e che, nella sala immensa del Casinò, v'era addirittura uno schieramento di sottosegretari, senatori, ambasciatori, accademici, borgomastri, con rinforzo di magnetofoni, microfoni, lampade televisive, ecc., i poveri negletti aedi hanno avuto la sensazione netta che davvero era loro restituito il proprio posto nella Cittadella, hanno potuto darsi o sentirsi parte viva e integrante della Civiltà.

Non è la prima volta che il Journal des Poètes di Bruxelles — unica gazzetta al mondo, forse, che pur essendo di sola poesia, viva ininterrottamente da un quarto di secolo — indice fraterne àgapi a raggio internazionale. Ma chi, come il sottoscritto, ha assistito alle riunioni del '51 e del '52 può affermare che l'odierna Biennale, allestita con mano sempre più esperta dai due Dioscuri di quel foglio, Pierre-Louis Flouquet e Arthur Haulot, è la più riuscita: certo il più grandioso Parlamento mondiale di poesia che mai abbia tenuto assise. Vi è già, in un'iniziativa siffatta, un risultato innegabilmente e squisitamente umano: il reciproco conoscersi de visu di scrittori venuti dagli antipodi che non sapevan l'uno dell'altro se non il nome o un libro o un verso: ecco, questo vecchietto mite mite, saggio saggio, che non parla, che non ha che il timore d'essere malato, è il già-petroliero Pierre Albert Birot, l'uomo che con Apollinare, Salmon, Reverdy, Tzara, diede fuoco alle polveri della poesia mondiale di primo Novecento e, implicitamente, stimolò la nascita, dalle ceneri, del surrealismo. Sédar Senghor, Senegal puro, nero come un chicco di caffè ben tostato, il più grande poeta del continente africano, impara a conoscere Kikou Yamata, Giappone in kimono, la deliziosa autrice de La dame de beauté. John Malcolm Brinnin, U.S.A. faccia di cotto, bocca sottile a taglio di salvadanaio, stringe la mano a Achiro Ando, e questo, mingherlino color cotogna, professore all'Università imperiale di Tokio, giunto fresco fresco in aereo, dimentica per un momento la bomba di Hiroshima... Torrenziale, vulcanica, Carmen Conde, la più pura voce del Parnaso femminile spagnolo s'affiata con André Spire, canuto e messianico poeta d'Israele; Van Vriesland, l'Olanda, discorre amabilmente con Inigo Xavier de Aranzadi, la Guinea spagnola: Charlotte Hochgründler, la Germania di Bonn, se la intende benissimo con Monique Difrane, Francia (la poesia unisce dove la politica divide). E così via; combinazioni del genere si possono incrociare a centinaia, ad libitum. Tranne che con il molosso U.R.S.S. (e paesi sùccubi, s'intende) che ha opposto il solito nitchevò, disdegnando evidentemente imbrattarsi al contatto con il putridume intellettuale d'Occidente. V'è un russo bianco, Goriely, che farà un interessante rapporto, ma è di quelli che vivono a Parigi, che « hanno scelto la libertà ».

Tutte queste conoscenze personali, fisiche, umane, non sono, naturalmente, che il cacio sui maccheroni. La parte costruttiva, la parte che, delle giornate di Knokke, resterà (ed è fermata, infatti, nelle pagine stampate), è quella costituita dai rapporti sul tema difficile con cui gli animatori della Biennale hanno proposto ai più accreditati poeti delle varie Nazioni di spaccare il capello in quattro: « Poesia e linguaggio ». Jean Cassou, il celebre letterato parigino, poeta della Resistenza, eletto presidente delle assemblee ha dato il la con un sottile distinguo, secondo cui « forse l'espressione non è l'intenzione prima del poeta; forse la poesia risponde, in modo iniziale ed essenziale, ad un altro bisogno e ad un'altra intenzione, diversi dal bisogno e dall'intenzione di esprimersi, di dire qualcosa a qualcuno... ». Tesi la quale, senza che per ciò i poeti — per quanto genus irritabile vatum — si sieno accapigliati, ha naturalmente trovato contrari i sostenitori della poesia quale mezzo di comunione, della poesia messaggio.

Flouquet, deus ex-machina, con Haulot, di questi « incontri » a raggio internazionale, ha ricordato, non a caso, la nobile divisa di Saint-Exupéry: « Il più bel mestiere dell'uomo è di unire gli uomini ». Saranno i poeti ad attuare questa che pare arcadica utopia, nel secolo della bomba all'idrogeno? Ad ogni modo, questa CED della poesia, come l'ha argutamente chiamata il belga Goffin, esuberante colosso dall'appetito di Gargantua, non è andata incontro a un fallimento. I politici, egli ha esclamato, parlano per il momento, i poeti per l'eternità. E i poeti, visibilmente compiaciuti, sono stati buoni buoni ad ascoltare pazientemente tutto e tutti; anche se, concessa agli oratori la magra razione di cinque minuti, qualcuno, viceversa, come John Malcom Brinnin, U.S.A., imperturbabile, s'è tagliato la parte del leone e ha snocciolato, in inglese per giunta, dalle sue labbra sottili a fil di coltello, un rapporto d'una tonda mezz'ora. Solo, quando il torrenziale Goffin che, come presidente di seduta, aveva fissata la misura, ma s'era poi abbandonato ad un'eloquenza senza dighe, una voce dalla sala lo ha ripagato della sua propria moneta, gridando fra la generale ilarità: Cinque minuti! Il presidente così richiamato all'ordine non s'è smontato e ha dato la parola ai vari rapporteurs iscritti.

Si sono tentate parecchie definizioni della poesia, come quando il belga Géo Norge, insistendo su ciò che la poesia ha da essere passione, l'ha chiamata « tromba del cuore », ma in pari tempo « tecnica ». Un altro ha chiamato la poesia un « pretesto per non morire ». Ma il delegato greco, Coutsocheras, con attica saggezza ha osservato che « definire la poesia è farla morire ». Ha provocato commozione un poeta cieco, Billet, il quale, tastando penosamente il pavimento con il suo bastone bianco, condotto al microfono ha portato, fra tanti poeti convenuti da tutte le parti del mondo, il saluto dei pochi poeti che vengono dalla notte eterna. Nero come la notte, ma fuoco d'artifizio d'ingegno e di spirito, il senegalese Sédar Senghor, ch'è deputato del suo Paese all'Assemblea Nazionale di Parigi, ha mostrato al vivo come non si possa adottare, per la poesia, un metro unico: « Voi scartate il racconto, ha detto, ma da noi il racconto è poesia ». E ha citato qualche strofa in lingua senegalese, scandendo il verso con le dita sul leggio, con tale forza che, pur senza comprendere un'acca, tutti sono stati afferrati dal ritmo e hanno applaudito freneticamente. « In principio — ha esclamato il negro — era, non il verbo, ma il ritmo! ».

Per tutti i rapporti e tutte le discussioni v'è stata bonaccia, e il Mare del Nord, tranne un giorno di pioggia e di bava alla bocca, s'era appiattito in un delicato grigioperla, quasi a fare accompagnamento ai dottori del verso che, nella sala maggiore del Casinò, approvavano con i rituali, e più o meno calorosi, battimani. Non si è avuto che un intermezzo di burrasca, quando Alain Bosquet, U.S.A., ha espresso l'angoscia esistenzialistica del poeta davanti alla scienza che sempre più diventa « sinonimo di polverizzazione » e che può permettersi di avvelenare con poca spesa un quarto dell'Oceano Pacifico. Si è udito un giovane, il belga Maurice Fraigneux, inveire con truculenza contro il Bosquet per il suo catastrofico pessimismo.

Parole, parole, per quattro giorni parole. Ma, anche, belle attuazioni destinate a restare, a diffondersi in tutte le biblioteche del mondo; come il volume Poésie et langage, che raccoglie i rapporti più salienti; come la seconda antologia del Demi-siècle de poésie, mirabile iniziativa che, nei due volumi usciti, raccoglie già 120 poeti dei 5 continenti (vi è presente anche l'Italia, con le voci di Capasso, Fiumi, Montale, Quasimodo, Saba, Ungaretti). Uscirà, dalla Biennale del 54 la ricetta per fabbricare la poesia? No, grazie a Dio. Si saranno confrontate opinioni, gettati scandagli acuti nei rapporti fra poesia e linguaggio, smontati ingranaggi e rotelle della tecnica nei vari Paesi. Dopo di che, dopo questo soggiorno a Knokke — definita oramai per antonomasia « la capitale della poesia » — i 250 vati sono ripartiti per le loro case, ai quattro punti cardinali del globo. Ma, in quel silenzio ch'è il primo ferro del mestiere, essi tenteranno, di certo, di rimettere in moto il carillon e di farlo cantare il dolce cuccù della poesia.

LIONELLO FIUMI

"LA DANTE"

◆ La « Dante Alighieri » ha bandito, per l'anno scolastico 1954-55, un concorso per l'assegnazione di trenta Borse di studio « Enrico Scodnik » di lire 20.000 ciascuna e di una altra Borsa concessa dalla Fondazione « De Marchi », pure di lire 20.000, in favore degli studenti profughi della Venezia Giulia e della Dalmazia.

◆ La « Dante » di *Alessandria d'Egitto* ha tenuto quattro corsi di lingua italiana e un corso di letteratura con 86 alunni. In seno al Comitato locale è stato istituito un « Convegno della Dante » per consentire ai nostri connazionali di incontrarsi quotidianamente in un ambiente accogliente e cordiale.

◆ Dal febbraio al giugno dell'anno in corso la « Dante » di *Vienna* ha tenuto 33 corsi di italiano con un complesso di 869 alunni. Nella sede del Comitato ha pure funzionato un doposcuola gratuito per i figli dei nostri connazionali. Corsi speciali di lingua italiana sono pure stati organizzati dalla « Dante » per gli istruttori della gioventù, per gli impiegati del Comune e dell'Ufficio Viaggi di Vienna.

UNA STORIA DELL'ECONOMIA ITALIANA

Amintore Fanfani ha pubblicato una *Vita economica italiana dall'antichità al XVIII secolo.*

Il volumetto, edito da Studium, è il riassunto di lezioni di storia economica tenuta presso l'Università di Losanna, nel 1944, ad universitari italiani internati nel campo militare di quella città. Pubblicate allora in dispense, ora sono state rivedute, ritoccate e completate dall'Autore che ne ha aggiornato anche la bibliografia.

Dopo alcuni accenni alla vita economica dei primi secoli di Roma il Fanfani fa rilevare come, allargandosi il suo dominio dai colli tiberini al mondo mediterraneo, Roma diventava il centro di quel mondo e l'Italia veniva a trovarsi al centro del sistema politico e del mercato imperiale, senza che, però, l'estendersi del dominio segnasse un sostanziale potenziamento dell'economia italiana. L'Italia più che centro produttivo è centro di raccolta: la sua potenza economica era costituita dall'essere un gran centro di consumo, di importazioni dalle provincie periferiche pagate con i tributi ad esse estorti. Con l'estendersi dell'impero l'importanza economica della penisola diminuì. Con la crisi dell'impero si hanno i primi segni di un nuovo tipo di organizzazione, di un nuovo regime. Termina il ciclo economico romano e si annuncia quello feudale. Il processo di disgregazione dell'economia è accentuato dallo stanziamento nell'Impero e nella Penisola, dei barbari. L'Impero, sopravissuto in Oriente, tenterà con Giustiniano la riconquista dell'Italia. Questo apporterà nuove rovine e un peggioramento della situazione generale ma, al tempo stesso, consentirà un riavvicinamento tra Oriente e Occidente, premessa di un'attività tra l'Occidente e il Levante che doveva costituire, più tardi, la fortuna economica di Venezia e di altri centri italiani. L'espansione degli Arabi nel mediterraneo ostacolava la funzione della penisola come tramite tra il mercato europeo e quello levantino.

Con Carlo Magno l'Occidente europeo si organizza sul piano politico, sociale, economico sotto il segno del feudalismo. L'unità economica tipo non è più la città o lo Stato ma la villa e la corte: l'economia è su base agricola e famigliare: le città decadono. Solo Venezia e alcuni altri centri mantengono contatti col mondo orientale. Col sec. XI si ha, ad opera di mercanti, artigiani e consoli eletti, il primo lievito di una nuova società: quella comunale. Le vecchie città e le nuove rivendicano la propria autonomia politica e cercano nuove zone di espansione economica. Con le Crociate l'Europa si ricongiunge col Levante, il mediterraneo torna libero, mentre il feudalesimo crolla in vari centri. Col rifiorire dell'attività economica si nota in Italia una differenziazione professionale e una divisione del lavoro tra città e campagna.

Sorgono nelle città associazioni di produttori, riuniti in Arti o Corporazioni o Scuole, fenomeno contemporaneo, in generale, al sorgere dei Comuni. Ben presto alle Arti maggiori si aggiungono le Arti meno nobili e ricche. Questa organizzazione corporativa dà alla società medioevale una propria fisionomia. Filosofi e teologi iniziano la teorizzazione della vita economica e sociale da un punto di vista cristiano, fondato sulla giustizia e solidarietà.

Tra il sec. XI e il XV anche l'agricoltura passa di progresso in progresso, mentre si sviluppano in condizioni favorevoli, grazie alla posizione geografica dell'Italia, agli eventi politici, all'intraprendenza e intelligenza dei mercanti e artigiani, l'industria mineraria e tessile e i traffici sia all'interno che sul piano internazionale. Si accresce così il benessere delle popolazioni, pur dovendosi constatare che il tenore medio di vita delle popolazioni del tempo era molto basso, soprattutto nelle campagne.

Il ritorno offensivo dei mussulmani, tornati col sec. XIV, all'attacco del mondo cristiano, produceva effetti gravissimi all'economia italiana, facendole perdere le colonie di oriente fondate da Genova e Venezia e rendendo impossibile gli scambi e l'intermediazione dell'economia italiana fra Oriente e Occidente. Le scoperte geografiche del sec. XVI mutavano la rete delle correnti di traffico; le direttrici dell'espansione commerciale dai porti levantini e italiani passano a quelli dell'Atlantico, con danni gravissimi ai paesi mediterranei e, specialmente, all'Italia. «La «rivoluzione dei prezzi», a causa delle importazioni di oro e argento, e la rivoluzione protestante contribuiscono a mutare la gerarchia dei popoli europei e la fisionomia politica ed economica del Continente. Gli stati atlantici se ne avvantaggiano a tutto danno della funzione intermediatrice dell'Italia.

Col sec. XVI, l'Italia politicamente divisa, corsa da stranieri, privata dai Turchi delle sue colonie, perde clienti e sboc-

(continua a pag. 4) **ULISSE PUCCI**

Disegnatori e incisori italiani alla Biennale

In una grande esposizione come la Biennale di Venezia, nella quale tutte le cure degli ordinatori e dei commissari, per quanto riguarda gli inviti agli artisti e la collocazione delle opere, sono riservate quasi esclusivamente alla pittura e alla scultura, su cui si puntano gli sguardi ammirati o scandalizzati, a seconda dei casi, degli appassionati e del pubblico meno provveduto, il bianco e nero passa pressochè inosservato. Ed anche i critici degnano di ben poca attenzione disegnatori e incisori, relegati sempre ai margini o in fondo alle loro disamine critiche.

Il disegno ha invece una grandissima importanza per l'artista, perchè, il più delle volte, rappresenta la testimonianza più viva e immediata della sua espressione, la preparazione più sicura e autentica alla sua opera maggiore. I disegni sono ricerche, prove, intuizioni, tentativi, sempre nuovi freschi e sicuri di un'ispirazione in fermento, che si placherà solo quando riuscirà a trovare la sua definizione nell'opera compiuta, quando, cioè, la spontaneità avrà ceduto il passo all'esperienza.

Consapevoli dell'importanza del disegno, ben volentieri, quindi, dedichiamo un discorso a parte ai disegnatori e agli incisori italiani sparsi qua e là, non sempre in buona collocazione, per corridoi e passaggi nel vasto e complesso padiglione centrale della Biennale.

Naturalmente le tendenze maggiori dell'arte contemporanea si riflettono anche nel bianco e nero, che, come nella pittura e nella scultura, si può suddividere e riassumere, senza tener conto delle diverse sfumature, in tre grandi correnti: l'astratta o la fantastica, la realista sociale e quella cosiddetta di centro, in cui possono essere incluse tutte quelle forze che, pur mantenendosi in un clima di viva modernità, non aderiscono in alcun modo alle premesse estetiche di una o dell'altra delle più discusse e tormentate posizioni artistiche.

Va osservato, innanzi tutto, che, nel suo insieme, il bianco e nero come appare alla Biennale, non si mantiene su una linea di assoluta rigorosità espressiva, in quanto molti artisti figurano con disegni, acquarelli, monotipi, serigrafie ed altro, in cui il colore ha il sopravvento sul segno e sul chiaroscuro.

Ma veniamo agli artisti che, a nostro giudizio, si presentano meglio, attraverso

LUIGI AVERSANO - Clara che legge (1954)

un rapido e riassuntivo giro d'orizzonte che illumini le varie zone rispondenti alle varie tendenze, riunite poi nello stesso ampio panorama dell'arte italiana contemporanea.

Iniziamo dalle correnti più avanzate, in cui sono raccolte le ragioni estetiche più ardue e polemiche proposte dagli artisti: astrattismo, surrealismo ed espressione fantastica in genere.

Luigi Veronesi appare come il più classico, se così si può dire, fra gli astratti, teso a ricerche di equilibri di forme nello spazio con un segno rigoroso, in una atmosfera chiara, nel distacco assoluto dal vero. In Guido La Regina, presente con cinque festose e allegre serigrafie, l'ispirazione proviene ancora dalla realtà, ch'egli poi trasfigura con poetica fantasia. Ezio Casoni si affida ad un largo segno riassuntivo e Mario Lattes cerca cadenze di linee e di ritmi. I pochi e casuali segnacci di Giovanni Ciangottini, non riescono a dar corpo a nessuna forma e sono assolutamente senza senso. Ricordiamo, inoltre, Luigi Spacal con i suoi geroglifici astratti impregnati di un fiabesco gusto orientale, Mario Becchis con cinque guazzi d'intonazione funerea.

Fra i surrealisti si distingue Fabrizio Clerici, con una bella e pungente serie di guazzi, quasi tutti dedicati ai miraggi della città vista attraverso la fantasia e il sogno. Particolarmente pieno di umore e di spirito ci sembra *Il Minotauro accusa pubblicamente sua madre*. Anche il giovane genovese Giannetto Fieschi si fa notare per la sua pungente visione simbolica, tradotta graficamente con un segno sottile e sensibile.

In questa zona — per un loro gusto fantastico che sposta i limiti di una realtà comunemente intesa — collochiamo anche i finissimi disegni acquarellati di Piero Garino, i disegni di sapore floreale di Dario Cecchi, le aqueforti dal segno sconvolto di Arnoldo Ciarrocchi, i gustosi e accesi monotipi di Pompeo Vecchiati, i fini e trasparenti disegni di Antonio Fasan e le xilografie di Nicola Galante.

Nella zona di centro, su una linea ancora tradizionale ma aperta a soluzioni moderne, al riparo da avventurose tentazioni, c'è un forte gruppo di disegnatori e di incisori, notevoli, soprattutto, per la sapienza tecnica e la misura espressiva.

Una bella presenza ci è offerta dal napoletano Luigi Aversano, il quale però vive e opera a Roma. La sua impostazione classica, risultato di una seria e solida preparazione, non gli chiude la strada ad una libertà d'espressione, che si rivela con un segno mosso e un chiaroscuro sciolto e sensibile. Nelle sue dolci figure femminili, così vive e umane, c'è anche una ricerca psicologica resa con chiara semplicità.

Aldo Salvadori si mantiene nel suo clima poetico, in cui malinconia e dolcezza si fondono in un caldo sentimento umano. Il segno riassuntivo conserva ancora però qualcosa di modiglianesco.

Citiamo ancora Remo Wolf con le sue xilografie di gusto tedesco, Tranquillo Marangoni che ha xilografie dal segno duro, Paolo Manaresi con una serie di finissime acqueforti. Pure presenti con acqueforti sono Lino Bianchi Barriviera e Giovanni Barbisan, mentre il giovanissimo Alberto Manfredi ha tre pungenti disegni. Ricordiamo ancora Beppe Guzzi con

(cont. a pag. 4) **ENOTRIO MASTROLONARDO**

DEL TRADURRE MALLARMÉ

7.

Come fu sopra accennato, Mallarmé ha idee chiare, almeno idee chiare.

Tutte le annotazioni raccolte nel volume «Divagations» mostrano un'acutezza e una perizia tecnica certamente fuori del comune, vertendo la maggior parte di esse sulla serietà di un impegno d'arte — più sognata, per la verità, che realizzata —, sul disprezzo per il lettore comune e frettoloso, annotazioni che rivelano la esistenza in Mallarmé di un mondo prefantastico — speculativamente definito ed organico, se pur limitato — che, è bene aggiungere, consente l'uso, a [illegible], di espressioni, come «logica poetica mallarmeana», che in ogni altro caso suonerebbero poco gradite ai critici dell'*intuizione*.

Non potendosi, infatti, abbandonare ad una ispirazione rimasta per lui quasi sempre avara di gioie, Mallarmé ha *premeditato* (7) una sua poesia; ma non solo, ha perfino *premeditato* — per così dire — l'ambiente di questa poesia, prevedendo, in uno scaltro e rifinitissimo gioco tecnico, ogni suggestione che potesse essere originata dal suono, dalla posizione nella pagina e dal rilievo tipografico del vocabolo.

Una poesia che nasce, dunque, quasi sempre da un gioco dell'intelligenza, destinata ad esser letta ancor oggi da ideali «mardistes», una poesia che ha la pretesa di essere verbo rivelato, che si sorregge sopra una finzione di cose assenti disperatamente tese a rendersi presenti, e che, raschiate via le troppe sovrastrutture filosofiche (una indigestione di Hegel?) e l'orgoglioso piumaggio di certo sapiente e ambiguo linguaggio, rivela, unitamente alla solida costruzione logica, una deludente ristrettezza di concezione, un estetismo e una vanagloria un po' urtanti.

Naturalmente, se un senso di imparzialità presiede al lavoro del tradottore, due grossi pericoli possono essere eliminati: l'assoluto rifiuto del mondo mallarmeano da parte di chi gli si avvicina decisamente dall'esterno (il che comporta il fare d'ogni erba un fascio e gettar via anche il frutto degli interessanti esperimenti tecnici per cui si distingue la poesia di Mallarmé), o, al contrario, la cieca accettazione gioiosa di una mistica rivelazione, non rivelata, e pertanto stupefatto seguire a naso in sù l'ironico volteggiare delle larve mallarmeane, come dell'aquilone quando non scorgi il filo che lo unisce al ragazzo.

In ogni caso il problema è di riuscire a vedere il filo, perchè si possa veramente giungere alla mano che ha ordito e il balocco e il gioco; dopo di che ci si può anche accorgere che «appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentiquer le silence» (8) non è che sagacissimo ma vuoto sforzo verbale, una perla coltivata, destinata solo ad alimentare la illusione di poesia del suo autore cui lo spietato bianco della pagina era inquietante simbolo di fredda sterilità. Così anche il contributo che una ideale lettura dà al testo di poesia — fuori da ogni dubbio, sostanzialmente vero — prende come una colorazione morbosa nel passo che segue — sempre tratto dalle «Divagations» — nel senso di desiderio di attirare sopra fredde parole tutta la misteriosa carica poetica che è nel lettore, su quelle parole che vogliono suggerire ma che in realtà sono più in aspettazione di una linfa che le faccia sogno:

«Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun: car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit — pas en soi — cela qui est obscur: elle s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment» (9).

Come si vede, nulla è affidato al caso in questa poesia cerebrale e concentrata e sbaglierebbe chi volesse affrontarla con

(continua a pag. 4) **LUIGI DE NARDIS**

(7) S. MALLARMÉ: Autobiographie (*indirizzata a Verlaine*): «J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Oeuvre. Quoi? c'est difficile à dire: un livre tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et *prémédité*, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies: l'explication Orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence, car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve ou Ode...».

(8) «Appoggiare — secondo la pagina — la propria ingenuità al bianco che la inaugura, ingenuità indipendente e perfino dimentica del titolo che farebbe troppo rumore; e, una volta allineata, disseminata, vinto il rischio parola per parola, in ogni spezzatura — anche la più piccola — ritorna il bianco indefettibilmente, poco fa gratuito, certo ora invece, per concludere che nulla vi è oltre e autenticare il silenzio». (*Divagations*).

(9) «Ci deve essere qualcosa di occulto nel fondo di ciascuno, io credo decisamente a qualcosa di ascoso, nel senso di chiuso e nascosto, che è un po' in tutti: poichè questa massa, lanciata verso qualche segno, non appena è realtà che esiste, ad esempio, su un foglio di carta, in qualche scrittura e non in sè — il che è oscuro — si agita, uragano geloso di attribuire le tenebre a qualsiasi cosa, profusamente, apertamente».

(continua da pagina 2)

do: E se in altro non possa esser utile a S.Al:za (chè il fine mio è non di ricevere beneficij per consumarli otiosamente) almeno in quelle cose che tocheranno alli Regni d'Inghilterra et di Scotia, et alli Principi confederati con essi, serviro d'interprete del vero per quella pratica et esperientia ch'Io n'ho hauto.

Torno a raccomandarmene alla prudentia et all'amorevolezza di V.Sig:a in che non ho altro modo di meritar li suoi favori che solamente nel ricognoscere sempre la restitutione delle mie fortune da lei a che affezzionatissimamente bacio le mani.

Di V.Sig:a Mol. Illustre,
prontissimo a servirle
ARRIGO WOTTONI

Di Firenze alli 12 d'Aprile 1601.

In casa di Madonna Lionarda, all'Albergo de Lansi, ove riceverò li suoi commandamenti.

Molto Illustre Sig. mio Oss.o

Ho avviso dalla Corte d'Inghilterra ch'Il Conte d'Essexia al dì di cenere passato secondo lo stile loro finiva li suoi giorni nella Torre di Londra, dove era imprigionato, per oviare a magiori movimenti che potevan nascere se l'essecutione fusse stata più solenne. Nella morte di che Signore concorrevano tutte le cose che possino fare un mestissimo essempio.

La Nobiltà, la gioventù, l'infinita gratia che possedeva tanti anni, grandissimi meriti et servitij a quella Corona, l'amor universale del popolo, li amici et parenti interessati nel caso, il triumfo delli adversarij, la famiglia povera, l'herede fanciullo, et le figliuole bambine, et queste circumstantie aggravate quasi a posta coll'istesso giorno della morte: essendo il giorno di penetentia et di spargimento di cenere convertito in un giorno di supplicio, non voglio dire dell'inocente, ma certo d'un Signore tirato al suo fine con insupportabili ingiurie.

Perdoni in me V. Sig.a la vanità, et la passione ch'Io uso nel contare la perdita d'un Signore che m'amava, et mi fidava nelli suoi più intrinsechi affari: Et la priego di referire la certezza di queste cose a S.A. Sere.ma: essendo esse per la gran devotione ch'Il detto Signore portava sempre alla medesima particularmente degne della sua compassione.

Fra quelli nomi (di che Io presentava una lista a S. Altezza nessun altro è ancora condennato alla morte ch'Il Conte di Southampton: di chi (come m'è scritto) si travaglia molto in Corte a salvar la vita non senza qualche speranza benche sia persona per particulari rispetti odiata da S. Maestà. Di quel che succederà et di tutto il fatto S.a Al.za riceverà piena informatione per lettere ch'Io ho su la strada e che l'ultime mi referiscono alla quale humilissimamente mi inchino Et di V. Sig.a molto Ill.re resto

Affezzionatissimo Ser.re
ARRIGO WOTTONI

Di Firenze alli 12 d'Aprile 1601.

CINQUE LETTERE INEDITE IN ITALIANO DI SIR HENRY WOTTON

Molto Illustre Sig.r mio Oss.mo

Io non scrissi a V.Sig. la settimana passata per non haver ricevuto cosa alcuna di consideratione.

Per l'ultimo ordinario si ha dalle nostre bande una relatione particolare delle parole ch'l Conte d'Essexia usava alla morte: di che per esserne parecchie copie et alcuna tradotta in Italiano da altri per mandarsi (come Io so) a S.a Al.za non occurre ch'Io le dica più. Questo solamente vo dire in passando; che mi meraviglio ch'Il detto Conte nelle sue ultime parole si dimenticasse totalmente di raccomandare alla Regina la sua moglie, figliuoli, et sorelle: onde è da pensarsi che o le parole che sono divolgate non eran raccolte fedelmente da bocca sua, o vero che fece quell'ufficio et raccomandatione a S.M.ta per lettera: di che s'Io posso tirare una copia da Inghilterra, come spero, sarà cosa forse degna d'esser presentata a S.A. Alla quale supplico V. Sig.a di referire alcune particularità ch'Io ho ricevuto dopo l'ultima mia in che l'accertavo della morte del Conte.

La Regina ha fatto esseguire la sentenza di morte contro il Cavalier Gulielmo Merick Maggiorduomo del Conte d'Essexia et contra Arrigo Cuffi un de' suoi secretari: I quali erano strascinati dalla prigione al luogo di supplicio quasi due Miglia Italiane sopra un'asse et poi impiccati e squartati semivivi alli 7 del passato. Cosa che oltre la severità del supplicio dimostra manifestamente l'animo di S.M.ta essere in questo caso quasi inessorabile: perche le due persone dette havevano grandissimi amici in Corte, et poco da perdersi. Il Conte di Southampton vive anchora et per salvarsi la vita ha fatto offerta quasi di tutto il suo valsente: contentandosi però di star perpetuamente in prigione. Il Cavalier Christoforo Blunt, marito della madre del Conte d'Essexia è sicurissimo di morire: la morte di chi è stata differita fin adesso (come credono là) per essaminare anchora se la moglie sua era consapevole di questi movimenti. Signora molto odiata da Sua M.tà per essere stata moglie d'un favorito et madre d'un altro: perche piaccia a V..Sig.a di assicurare la Sua Al.za d'una cosa benche molto strana: che non solamente la moglie, ma li parenti, li fratelli e le sorelle de' favoriti hanno sempre havuto nella nostra Corte poca gratia.

Il popolo d'Inghilterra resta molto sodisfatto con le ultime parole del Conte intorno alli fini suoi che non erano di far male nissuno alla persona Reale (il che sigillava con la morte) et Io per l'intrinseca notitia ch'ho hauto di lui so bene ch'haveva il cuore et li pensieri molto leali: anchora che tutti li predicatori di Londra doppo l'imprigionamento suo fossino commandati di dichiarare il contrario alla plebe, per render il fatto tanto più odioso.

Io m'affretto per esser l'estraordinario che porta questa sollecito di partire: supplicando V.Sig.a di scusare a S.Al.za Ser.ma la mia presontione et li miei errori coll fedele et devoto desiderio ch'Io ha d'esser impiegato nelli servitij di quella: alla quale fo humilissima riverenza: Et a V.Sig.a molto Ill.re bacio affettuosamente la mani.

di V.Sig.a Ser.re di tutto Cuore
ARRIGO WOTTONI

Di Firenze alli 26 d'Aprile 1601.

Molto Illustre Signor mio,

Supplico V.Sig.a di pardonare la sicurtà ch'Io uso con lei: nell'indirizzarle queste cose: a che così amorevolmente m'invita la sua galantissima cortesia: Et quando V.Sig.a mi cognoscerà meglio mi cognoscerà al certo essere un huomo lontanissimo da ogni stile d'adulatione, et però naturalmente più atto a scoprire il vero. Questo dico per che non ho altro valore.

Nell'ultima mia Io supplicava V.Sig.a di trattare con S. Altezza Serenissima intorno al mio particolare: per che quando sarò ricevuto nel numero delli suoi m'ingegnerò di servirle in cose di molta secretezza: ma sempre (secondo il commandamento ch'Io riceveva) schifando una certa apparenza: che anche (oltre non so che scandalo) mi levarebbe forse mòlte occasioni di far la servitù ch'Io desidero.

Finirò col pregar V.Sig.a di ringratiare humilmente da mia parte Monsignore Ill.mo delli favori fattimi et fra essi d'havermi interessato nella Cognoscenza di Lei: a che bacio le mani con ogni maggiore affetto.

Di V.Sig.a Mol. Illustre
per servirle di Cuore
ARRIGO WOTTONI

Di Firenze alli 28 d'Aprile 1601.

In casa di Mad.ma Lionarda all'albergo de' Lansi: ove la supplico di commandarmi et d'avisarmi della ricevuta di questa per qualche estraordinario.

Ho avuto la fortuna di ritrovare nel *mare magnum* dell'Archivio Mediceo anche la lettera con cui il Conte di Essex raccomandava al Granduca il suo ex segretario. Eccone il testo:

Serenissimo Gran Duca

E' piaciuto a Dio (il vero giudice della conscientia et delli pensieri d'ogniuno) dopo una lunga afflittione di rimettermi in libertà: et in quel stato come mi ritruovo adesso ho ripreso il mio solito ardire di raccommandare umilissimamente alla benignità dell'Alt.za V.a Serenissima il presentator di questa: che ben saprà recarle conto della mia conditione passata et presente et può servire di testimonio fedele di quella devotione ch'Io ho sempre portata al Gran nome suo: la quale nessuna sorte d'avversità haverà mai poter di disminuire. Priego da Iddio alla medesima lunghissima e constantissima felicità.

Di Vostra Altezza Sere:ma
Devotissimo Servitore
Essex

Dalla Casa mia in Londra alli 10 di Settembre 1600.

Questa lettera si trova nella Filza 4232 inserto 1 del Fondo Mediceo all'Archivio di Stato di Firenze.

ANNA MARIA CRINÒ

DEL TRADURRE MALLARMÉ

(continua da pagina 3)

la idea preconcetta che si tratti del frutto d'una automatica incoscienza, solo per la difficoltà di scoprirne il segreto meccanismo, per impreparazione, quindi, o per pigrizia mentale.

Si conceda a Mallarmé di dire ancòra una volta le sue ragioni:

«Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité? il faut une garantie — La Syntaxe — Pas ses tours primesautiers, seuls, inclus aux facilités de la conversation; quoique l'artifice excelle pour convaincre. Un parler, le français, retient une élégance à paraitre en négligé et le passé témoigne de cette qualité, qui s'établit d'abord, comme don de race foncièrement exquis: mais notre littérature dépasse le "genre", correspondance ou mémoires. Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi! qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiple, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions» (come precedentemente, si ritiene utile — data la notevole difficoltà del testo — dare una versione dei passi che vengono citati: «Quale perno, odo domandare, all'intelligibilità? E' necessaria una garanzia — La Sintassi — Non i suoi costrutti nati di getto, soli, inclusi nelle agevolezze della conversazione; sebbene l'artificio eccella per convincere. Un parlare, il francese, stima eleganza sembrare negletto, e il passato testimonia questa qualità, che si pone dapprima come dono di razza fondamentalmente squisito: ma la nostra letteratura supera il *genere*, epistolare o memorialistico che sia. I bruschi, alti giochi d'ala guarderanno se stessi: perciò chi li dirige percepisce una straordinaria appropriazione della struttura, limpida, alle primitive folgori della logica. Un balbettamento, quale sembra qui la frase, ricacciato nell'impiego multiplo di incidentali, si compone e si solleva in qualche equilibrio superiore, con previsto oscillamento di inversioni». *Divagations*).

La sintassi di Mallarmé tiene con il fiato sospeso, perché, sempre così imprevista, va organandosi secondo una linea apparentemente disseminata di spezzature ma rigidamente mossa nella sua quadrata costruzione che il risalto dato con sapienza al dettaglio nasconde. E l'inganno è dato dalla sua andatura in senso verticale e nello stesso tempo a risacca, il cui grafico potrebbe assomigliare alla sezione longitudinale di una aggrovigliata catena di monti, come se ne vede spesso nei libri di geografia. E c'è sempre un filo che unisce il primo verso di ogni componimento mallarmeano all'ultimo verso, un filo che scompare e riappare come il corso di un fiume sotterraneo che a volte sale alla luce portando con sè il brivido delle viscere oscure della terra.

(continua) **LUIGI DE NARDIS**

UNA STORIA DELL'ECONOMIA ITALIANA

(continua da pagina 3)

chi e, insieme, lo spirito antico. Muta l'ideale di vita, le classi dirigenti vivono di rendita, l'ideale del cavaliere sostituisce quello del garzone e del maestro di bottega. Unica attività rimane l'agricoltura. Il protezionismo dei principi concorre a distruggere anche le industrie forti di secolari tradizioni. Col lento regresso dell'economia italiana dallo stadio industriale mercantile a quello agricolo, anche le Corporazioni vengono esautorate. I poteri sempre più ampi che, in materia economica, assumono i sovrani faranno apparire le Corporazioni come organismi se non dannosi, innocui. La conseguenza sarà tratta dagli economisti del 700 che, giudicandole inutili, ne favoriscono l'abolizione.

Mentre, però, l'aristocrazia italiana cinquecentesca, nata dai mercanti e artigiani del '200, si diverte banchettando, agonizza nel lusso e vive di rendita, negli altri strati sociali dove si lavora e si risparmia faticosamente, nella quasi miseria, si allevavano i primi capostipiti della nuova classe dirigente.

Il lettore che ha seguito il Fanfani in questo denso e conciso profilo, nutrito di idee e di fatti, non può non associarsi all'augurio dell'Autore che il volumetto, in una nuova edizione, possa darci la storia completa dell'economia italiana sino ai nostri giorni. **ULISSE PUCCI**

Disegnatori e incisori italiani alla Biennale

(continua da pagina 3)

cinque disegni acquarellati ed Enzo Faraoni.

Anche nel bianco e nero, come avviene nella pittura e nella scultura, i realisti sociali segnano il passo alla Biennale, per l'evidente stanchezza della loro espressione e l'insistenza della loro posizione polemica. Questo si avverte, soprattutto, in Ernesto Treccani, in netto regresso, il quale ha avuto anche il cattivo gusto di dare a tutti i suoi cinque disegni lo stesso malinconico e un po' compiaciuto titolo, *Miseria d'Italia*.

Indipendentemente dalla loro posizione contenutistica, si distinguono, per una loro maggiore libertà espressiva, Tono Zancanaro, che chiude con sicurezza le forme, Lorenzo Vespignani, con la sua sottile e finissima rete di segni, ed Anna Salvatore, che disegna immergendo le sue figure in un sensibile e morbido chiaroscuro. ENOTRIO MASTROLONARDO

VETRINETTA

LUIGI EINAUDI, *Il Buongoverno*. Bari, Laterza.

E' una raccolta sostanziosa di alcuni scritti prevalentemente giornalistici, ma espressivi di un esame economico e di un giudizio morale sui massimi eventi di circa un sessantennio della nostra turbinosa vita nazionale. Da tal punto di vista, più interessante dell'indice sistematico è quello cronologico degli scritti raccolti, che cominciano con due articoli del 1897 sugli Stati Uniti d'Europa e del 1900 sui rapporti fra Nord e Sud, argomenti che sono ancora oggi al centro della nostra problematica civile. Gli ultimi scritti sono del 1953, su una manifestazione della disgregazione, non solo finanziaria, dello Stato moderno (in una lettera al Parlamento a proposito dei diritti «casuali» dei funzionari) e sull'ordine tradizionale della famiglia e dell'azienda agraria, oggi sconvolto (in una conversazione col padre dei fratelli Cervi assassinati durante la guerra civile). Quali punti di riferimento e quali accenti!

Sono saggi di economia e di politica, concepiti in un'idea superiore del buongoverno delle società umane, dello Stato della famiglia delle imprese.

La prima parte raccoglie scritti di carattere generale sul buongoverno politico: su la giustizia e la libertà, il parlamento e l'amministrazione, la condotta finanziaria e le leggi fiscali.

La politica economica e sociale è materia della seconda parte: la grande accusata, cioè la scienza economica; liberismo e liberalismo, nella celebre discussione con Croce; autarchia e comunismo; la borghesia il capitalismo e la guerra; le banche, il credito e l'inflazione; il prezzo-re del mercato, ch'è anche il prezzo più giusto; la terra e la riforma agraria, paesi ricchi, paesi poveri e materie prime; la ricostruzione dopo la guerra e infine «la terza via» e i piani, con uomini automi o uomini vivi. I soli titoli degli scritti dicono abbastanza dell'ispirazione moralistica di una trattazione impeccabilmente tecnico-economica.

Vie, o piuttosto scale, per l'assalto al pubblico denaro; mercè tariffe doganali e sindacati industriali, giochi di banchieri e sperperi di sovvenzioni, tracotanze e spropositi protezionisti. D'altro canto, sindacati operai e corporativismo perenne; glorie e pericoli delle leghe operaie, rispetto alla bellezza della lotta, in condizioni uguali per tutti, assicurate dallo Stato neutrale. Ma possibilità di studio per l'universale, nella scuola educativa la piena libertà di scienza e di coscienza. E il controllo della pubblica opinione, mercè l'opera di giornali e giornalisti consci delle loro funzioni e dei loro doveri.

Dopo questa terza, l'ultima parte, dedicata alla Federazione Europea: dalla blanda Società delle Nazioni agli Stati Uniti d'Europa, mercè la detronizzazione del mito della sovranità di piccoli stati, per un potere superiore, vera garanzia della pace.

Vorremmo raccomandare questo libro anche nella veste bellissima, una delle più nitide edizioni del Laterza, non solo agli anziani, per loro ricordo e rimpianto, ma alle nuove generazioni, come esempio di ragionare esatto e limpido su vicende vissute e sofferte della storia di Italia.

CELESTINO ARENA

BERTOLT BRECHT, *Teatro*. II. Torino, Einaudi.

Con questo II vol., curato da E. Castellani e R. Mertens, Einaudi presenta al pubblico italiano altre sette opere teatrali e due fondamentali scritti teorici del Brecht. Dai più antichi *Lehrstücke* (drammi didascalici), *L'eccezione e la regola* (1930) e *La linea di condotta* (1932) (altro dramma didascalico, *La madre*, libera traduzione del romanzo di Gorkij, era stato presentato nel I vol.), a *La vita di Galileo* (1938), *Madre Coraggio* (1939), *Il signor Puntila e il suo servo Matti* ('40), *La condanna di Lucullo* (disegnato nel '39, rappresentato nel '51), *Il cerchio di gesso nel Caucaso*, la scelta appare larghissima, anche se gli *aficionados* protestano perchè le due raccolte torinesi han lasciato fuori opere minori, di molto maggior virulenza.

In queste stesse pagine, Achille Fiocco, dando conto del I volume, defniva il valore teatrale dell'esperienza brechtiana (*Idea*, n. 27 del '52) e noi medesimi, recensendo la rappresentazione teatrale di *Madre Coraggio*, rilevammo la forza, ma anche la barbarica sproporzione dei modi onde la poetica del Brecht si traduce in provocazioni od eccitazioni dal palcoscenico: nel ripetere questo e quei giudizi, crederemmo di poter appropriatamente valutare anche le opere di cui non s'era discorso, a condizione che queste valutazioni non fossero intese come pure diminuzioni (peggio se interpretate come partigiane), ma come inquadrature estetiche di una problematica straripante da ogni personaggio, e appunto perchè straripante, mal controllata e non mitizzata all'osso. Ma giacchè proprio in questo volume compare quel *Breviario di estetica teatrale* che afferma punti di vista assai diversi dai noti e tradizionali, e praticamente fonde estetica ed etica nella fornace della politica, così che il *vir* degli antichi drammaturghi vi appare decaduto ad *homo oeconomicus*; e il personaggio si trasferisce dal palcoscenico alla platea, o vuol essere in essa integrato con la mediazione dell'attore-chiosatore: confessata l'inettitudine dell'ordinaria critica estetica a giudicare questa materia (e che il Croce ci perdoni), ammettiamo che il miglior modo di avvicinarsi al dramma brechtiano è spesso quello d'uno spettatore medievale di misteri e di sacre rappresentazioni, che tuttavia alla fine acquisti coscienza di un avvilimento della materia drammatica e della propria stessa nobiltà. La tragedia resta infinitamente più alta, se la puntuale analisi di un Brecht o di altri, ci riconduce a intendere il lavoro umano come una condanna postedenica, e la sofferenza e le ingiustizie che ne derivano, come il prezzo che l'uomo deve pagare (e qui sta la massima di tutte le tragedie ancora inespresse dal drammaturgo), pagare vanamente «per non poter ir giuso / Con umiltate, obbediendo poi, / Quanto disobbediendo intese ir suso». Ciò implica che la salvezza sta altrove che nelle mete additate da Brecht e dai suoi correligionari, ed implica, per chi creda in ciò che i versi danteschi esprimono, l'impossibilità di accettare come poesia perenne il documento, rispettabile quanto più sincero e sofferto, di una storica battaglia. Sia lecito servirsene per raddrizzare anche il nostro cammino, senza prenderlo per un nuovo Vangelo.

V. C.

J. A. MICHENER, *Sayonara o l'amore impossibile*. Milano, Rizzoli.

Sayonara è parola giapponese che esprime un addio consapevolmente definitivo; *l'amore impossibile* è quello che può nascere tra un bianco e una nipponica; Michener è l'autore de «I ponti di Toko-ri», il racconto epico-aviatorio in cui lo scontento autore americano si domandava varii *perchè* concernenti la guerra di Corea. Queste pagine, in cui la spregiatura neorealistica dello stile fa strano contrasto con la finezza di certi sentimenti e notazioni, rinnovano in chiave moderna il mito di Butterfly, con un più vasto respiro di sfondi, ed una meglio documentata ragione umana e polemica di pietà per l'Oriente tartassato dalla miseria e dalla sconfitta. E' la storia delle persecuzioni inflitte dalle autorità militari americane, a quei soldati che parvero degradarsi sposando donne giapponesi: storia di controsensi e contraddizioni, che culmina in vere tragedie, come il suicidio del soldato Kelly e di sua moglie Katsumi. Kelly, un relitto della vita portato alla deriva da cento impulsi per lo più peccaminosi, scopre in una piccola giapponese l'essere complementare che lo rimette, non metaforicamente, al mondo. La persecuzione dei superiori e la disumanità delle disposizioni vigenti in un certo momento dei rapporti tra occupanti e occupati, lo costringerebbe a ripartire per gli Stati Uniti, senza poter condurre con sè la moglie incinta, e senza speranza di riunirsi ad essa mai più. Parallela a questa semplice vicenda (ma le due figure sono artisticamente assai nobili), è quella dell'eroe Gruver, che sfuggito a decine di Mig sovietici e, con maggiore difficoltà, alle insidie della generalessa Webster che vuole legarlo per sempre alla propria figlia Eileen, incappa nel più impossibile degli amori. Fa sua Hana-ogi, la più bella attrice e danzatrice di Takarazuka (virginale sacrario del teatro nipponico), ma non può sposarla nè portarsela in patria, sia per gli impedimenti detti, sia perchè qualcosa di più profondo divide i loro esseri fisicamente identici o complementari, moralmente e spiritualmente lontanissimi. L'incomunicabilità dei due mondi è rappresentata nel romanzo con sufficiente finezza, e ne costituisce la parte più interessante, anche perchè appare documentata e di prima mano. Si direbbe che Michener abbia inteso o intuito il meglio dell'anima nipponica, senza capire affatto l'anima contraddittoria per esuberanza, in questo momento storico di laboriosa gestazione e responsabilità, degli occupanti americani. Perciò egli ci sembra scrittore destinato a disorientare anche maggiormente il pubblico degli Stati Uniti, che avrebbe ora bisogno, non di sollecitazioni polemico-sentimentali, ma di raccoglimento critico, per sistemare intimamente tutte le scoperte e i rapporti che si ampliano con l'ampliarsi di un fortunato imperialismo. Ma noi, lontani dalle cause e dagli effetti, possiamo seguire con diletto e interesse questi tentativi che hanno, quanto ad arte, i caratteri più caotici della faciloneria e della diligenza, della grossolanità e della finezza, ma quanto a verità, la forza di testimonianze affascinanti.

E. VALLI

CHARLES DICKENS, *Il Circolo Pickwick*. Roma, Casini.

Nell'elegante collezione «I Grandi Maestri Illustrati», Casini sta pubblicando tutte le opere di Dickens, e dopo «La Bottega dell'Antiquario», da noi già segnalata, ci dà questo volume, che costituisce il primo della serie, e l'atto di nascita di un grande scrittore. Per la verità, lo scrittore s'era già affermato, aveva raggiunto una certa tranquillità e indipendenza con la pubblicazione di alcune novelle, poi raccolte nei «Bozzetti di Boz», ma non è difficile accorgersi che soltanto l'incredibile successo de «Il Circolo Pickwick» avrebbe confermato il Dickens nella sua vocazione per i romanzi di vastissimo respiro. Erano i tempi felici in cui un romanzo veniva in luce a puntate, e poteva passare dalle 400 copie della prima, alle 40 mila della quindicesima puntata. L'editore aveva chiesto al D. il testo per una serie di vignette sportive di R. Seymour, e il D. aveva trasformata la proposta in un capolavoro. L'odierna edizione romana riproduce appunto le prime illustrazioni del Seymour e quelle, successive alla morte del Seymour, di H. K. Brown (Phiz). La traduzione è di S. Spaventa Filippi: la prefazione e la nota biografica sono dell'amoroso e sottile specialista Carlo Izzo, a cui pensiamo e ci auguriamo sia affidata tutta la serie.

Pochi altri autori del passato hanno quanto Dickens il diritto di essere riproposti come precursori degli odierni interessi, e di una dinamica sociale che non si esaurisce nella denunzia satirica, ma brulica di speranze, avvertimenti e richiami, attraverso il temperamento dell'umorismo, che, nella fattispecie dickensiana, è il risultato di un giudizio in cui l'amore attenua la ferocia di osservazioni che sono altrettante esperienze, memorie vive, linfe vitali. Duole che Dickens non abbia dato in seguito cose altrettanto misurate e leggiadre: Pickwick, infatti, e il suo servo Weller, come spiccano tra i più che cinquanta personaggi di quest'opera, resteranno sempre in primissima fila tra le creazioni dickensiane, del cui valore globale si potrà ancora discutere a lungo, ma il cui valore relativo, di rapporto tra opera ed opera, è, in questa, già nettamente delineato alla massima graduazione. Pickwick è una traduzione, in caricatura borghese moderna, di ideali oraziani, di aurea mediocrità, di virtù minima più vagheggiata che ironizzata: un eroe anch'egli risentito nella scala negativa, con tutti gli adattamenti e le trasformazioni con cui, ai vertici opposti della virtù, Shakespeare rappresentava i suoi romani antichi: ed altrettanto vivo ed eterno.

P. Z.

ELISABETH BARBIER, *I Signori di Mogador*. Roma, Casini.

La storia di una ricca famiglia della Francia meridionale tra le due guerre del 1870 e del 1914. Con andamento piano e decorativo, il romanzo riesce ad evocare tempi e modi di vita, la cui fortuna presso i lettori di un certo tipo è sempre assicurata da nostalgie e aspirazioni di vario genere e livello. Ma il decorativismo della scrittrice è di buonissima lega, e la sua tavolozza comprende anche toni filtrati e pacati, onde lo scintillio e l'abuso di un'immediatezza aggressiva non prevalgono sempre nè appaiono motivati deteriormente, come avverrebbe senza il buon giuoco dei rapporti tonali.

Amori, gelosie, sventure ed una poco chiara ricerca di ragioni a cui affidare una speranza migliore di quella implicita alle vicende narrate, costituiscono gli ingredienti principali del romanzo, che, per altro verso, sembrerebbe risolversi nel puro gusto del raccontare senza preoccupazioni accessorie: che è, si dice, il vero compito della narrativa. Ma un racconto come questo, che dia luogo a sottili ed anche a buone analisi di psicologie, evoca di per sè il mistero dell'anima umana, della sua destinazione, degli interrogativi che inevitabilmente si pongono i personaggi e il lettore, così che la distaccata obiettività del narratore pare talvolta un rifiuto di responsabilità o una perfida chiamata di correo tra lettori ed attori, laddove quelli non sappiano districarsi dal fascino di questi, e finiscano con l'accettarne anche gli errori come soluzioni esemplari, specialmente se prestigiose e suadenti. Ma sarebbe ingiusto fare il processo a tutta la narrativa attraverso l'esame di un romanzo in definitiva innocente, che nemmeno nella più riposta intenzione della Barbier avrà avuto altre pretese che quella di allietare divagando.

P. ZANNI

ADRIANO GRANDE, *Canto a due voci*. Siena, Maia.

Un volume degnissimo di poesia. Ci pare superfluo presentare Adriano Grande: un poeta che onora il nostro Parnaso. *Canto a due voci* è un poema. È la confessione dell'«uomo» di fronte alla «vita»: e il lungo canto ha momenti di grande verità e bellezza. — «Sempre tentai d'obliare cantando — l'ansietà che divora le mie ore — come l'onda marina — rode la grigia rena — su cui s'abbatte. Fugge e torna, l'onda — d'angoscia; e invano io canto. Il suo clamore — sento negli anni crescere. — M'han soffocato la fievole voce — e troppe volte l'han costretta al pianto, — l'insania cieca che il mondo dilania, — lunga fatica, ostinato dolore. — Ora di te, vita, vorrei discorrere a fior di labbro come il vecchio narra — a una bambina, nipotina e alunna. — quello che in tanto tempo — del tuo mistero ho inteso. — È la stagione autunna — dei rendiconti, s'ode uno sciacquio — d'acqua alla foce, la goccia insistente — della grondaia. Arcanamente, il sordo — rodio dei tarli dalla riflessione — tutto il passato polverizza, in niente — riduce anche il presente». — E l'umanissimo poema così conclude: «Ormai ti chiedo pace, o vita. Ho speso — assai parole; e nulla si è mutato. — La fatica mi rende ancor più buia, — dura a salire la scoscesa strada. — Non mi resta che accoglierti nei modi — comuni a tutti: come il sole è accolto, — semplicemente, dalle mille forme — che ti rendon visibile al creato. — Sorto da te per darti un nome eterno, — un dì il mio canto si farà preghiera. — Adesso salva, lieve orma sonora, — il tono d'ansia, la voce sommessa, — quasi stormire d'una siepe stenta, — con cui s'accorda all'inno delle stelle — il mio continuo singhiozzare interno».

Molti hanno scritto di Adriano Grande: ma a me piace qui ricordare alcune parole del gentilissimo Angelo Barile: «È voce lievitata di vita e insieme è ricordo. E il ricordo si traspone in canto non per le pallide vie della memoria, ma per un'altra operazione del cuore che, senza dimenticar la sua pena, l'allevia e l'acqueta in una vivificante comunione col mondo. Il tremito di dolore che vi persiste non offende, anzi avvalora quello stato di grazia in cui il poeta, nei suoi migliori momenti, accoglie e gode le colorate apparenze della natura e le schiette immagini della vita». — Parole discrete: giuste: che potrebbero servire di preparazione a questo *canto a due voci*: un volume degno d'affettuosa lettura.

CARLO MARTINI

MARIO PROCOPIO, *I vecchi senza barca*. Roma, C.I.R.C.E.

I racconti di un giovane che molto promette. Il Procopio è sensibile alla realtà dei fatti umani: ne sa cogliere quelle vibrazioni che denotano in lui non comuni predisposizioni all'arte (molto difficile) del vero raccontare. E sa scrivere con bella naturalezza. Noi abbiamo molta fiducia in lui. Chi ha scritto un racconto come *Il pescatore della Pietra Grande* può, meglio sorvegliandosi, andare lontano. Procopio è calabrese: di Gasperina (Catanzaro). È degno d'essere collocato assai vicino ai migliori dei giovani scrittori calabresi, che stanno dando un denso (umanissimo) apporto al destino della nostra narrativa.

La copertina del volume si orna di un disegno originale di Sante Monachesi.

C. M.

LUCIANO MORANDINI, *Terra d'amore*. Roma, "Il Canzoniere".

La collana di poesia diretta dai giovani Vivaldi e E. F. Accrocca continua con bella regolarità: siamo già al XXI volumetto: questo di Luciano Morandini.

«Guarda la luna, — sulle case è calda — come il mio cuore. — Io amo. — La sua casa in collina, — a fianco il fanale, — aspetta. — La luna sa i tuoi pensieri, — non ride — e tu, sogni d'amore. — Triste è sognare — sulla strada...». Un linguaggio ancora anonimo.

C. M.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 46 - ROMA, 14 NOVEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

Per un rinnovamento della critica

II

Nel dominio spirituale-filosofico, l'idealismo storicistico, non ostante tutti i suoi sforzi intesi a creare, mediante l'astratto gioco dialettico, distinzioni « reali », rimane in sostanza, se non proprio un immanentismo monistico, per lo meno un panteismo di « spirito » (e pertanto un non troppo velato ateismo), fortemente venato di simpatie protestantiche e di anticlericalismo illuministico.

Ciò spiega, anche se punto non giustifica, come tutto il grandioso tesoro di speculazione estetica del pensiero cristiano antico e medievale (naturalmente esposto a frammenti da spiriti a cui molto più premeva la teoretica costruzione della fede) possa comparire nella *Storia dell'Estetica* del Croce, sunteggiato, di seconda mano, in quattro pagine. Nelle quali ad Agostino (la cui smisurata sparsa ricchezza, mi sembra averla sufficientemente documentata nelle mie *Cose Supreme*, basterebbe alla costruzione di una stupenda estetica in buona parte modernissima), sono dedicate *otto* righe; ed altrettante a Tommaso, rimanendo ambedue espunti dall'*Indice dei nomi*. E un Boezio e un Bonaventura sono passati sotto silenzio. E al posto del mirabile pensiero greco-cristiano, tolte *tre righe* dedicate alla « compilazione » dello Pseudo-Dionigi, sta mentalmente scritto: *hic sunt leones*.

Ma dal Cinquecento in poi, non c'è mediocre grammatico o fumoso affastellatore, o grosso empirico che non trovi il suo posto. E bastano due frasi di Voltaire, l'una di spirito salottiero più leggero di piuma, l'altra di puro empirismo di vecchio grammatico, quale nel dominio estetico egli rimase (« Tous les genres sont bons, hors que le genre ennuyeux »; e il *genere* migliore è « celui qui est le mieux traité ») perchè prendano subito, agli occhi del critico idealista, l'aspetto di « idee ardite ».

È chiaro che un così smilzo e malsicuro bagaglio di pensiero cristiano, e più propriamente cattolico, non poteva permettere, ed effettivamente non permise, di lontanamente gustare, nè apprezzare, la poesia sublime dei due Testamenti, nè quella dei Padri; né i simboli della poesia medievale, così vivamente e poeticamente intesi alla ricerca di una vita segreta di natura, ora amica ora nemica, pur sempre partecipe della vita dell'uomo; e tanto meno quelle grandiose allegorie che spumeggiarono, via per ampie pareti sacre o profane, in stupende cascate di colore. E poteva e doveva invece permettere, come effettivamente permise, al De Sanctis di giudicare « non schietta poesia » quella di Dante, perchè la « geniale spontaneità » sarebbe disturbata dalla « falsa coscienza poetica »; e al Croce, di tentare una sintesi del Barocco, prescindendo da quella musica che ne costituisce la vera e propria religiosa « catarsi », ma di cui egli stesso dichiara essere perfettamente ignaro.

Quanto ai riflessi etici, che l'estetica idealistico-storicistica doveva necessariamente portare, e portò effettivamente con sè, alcuni pochi testi chiaramente significativi, scelti ancora una volta tra i molti, riusciranno, ritengo, più che sufficienti a individuarli.

Sentenzia il De Sanctis nei *Nuovi Saggi Critici*: « L'aureola della donna è la sua fiacchezza... La donna invasa e signoreggiata dalla passione, ove dalla lotta esca vincitrice, non è altro mai che un personaggio inestetico; virtuoso, rispettabile, ma inestetico ». E nei *Saggi Critici*, parlando della Francesca, (cito da un eccellente saggio di Francesco Politi, *Del rimorso di Francesca* in *Lettere italiane*, aprile-giugno, 1952): « Il peccato è un infinito al pari dell'amore: ambedue coesistono ». E ancora: « Ella appartiene alla schiera di quelle care creature della fantasia moderna, le quali s'accostano all'abisso "ridenti e spensierate"... Confessa con perfetta candidezza il suo amore, non cerca attenuanti, rivela eternamente vivo il senso del piacere e dell'amore nè si duole nè se ne pente ». (Care creature della fantasia moderna, o, come oggi più volentieri si chiamano, reali « figlie del secolo »?).

Tali espressioni ricevono anche maggior luce se si confrontano coi giudizi che il medesimo De Sanctis porta, nel dominio estetico, ad es. sulle senesamente argute, vive, colorite Lettere di S. Caterina: « linguaggio figurato e metaforico, spesso sazievole, continuato fino all'assurdo... libro sazievole e monotono ». E, nel dominio etico, ad es. sul Rosmini, il cui insegnamento di preghiera, umiltà, obbedienza, disciplina, perdono, gli suscita la seguente domanda-risposta: « Diffondere quei libri nelle scuole?... Sarebbe educazione o senza scopo o con scopo perverso (sic) ».

Quanto al Croce, non saprei trovare altra testimonianza più significativa del compiacimento col quale raccoglie il seguente severo ammonimento di Th. Mann: « Bisogna essere un imbecille (sic) per credere che colui che crea abbia diritto di sentire. Ciò che voi esprimete non dev'essere mai per voi l'essenziale, ma solamente la materia in sè indifferente... Il sentimento vivo e caldo è sempre banale e inoperabile, e solo le vibrazioni, le fredde estasi del nostro sistema nervoso (sic) d'artisti hanno carattere estetico. È necessario essere in certo modo fuori dell'umanità; essere un po' inumano (sic), vivere rispetto a ciò che è umano in rapporti lontani e disinteressati, per essere in grado, o anche semplicemente per essere tentati di rappresentare quell'umanità e di giocare (sic) con essa. L'artista è spacciato, appena diventa uomo (sic) ». (*Critica*, nov. 1933, e *Conversazioni Critiche*, 1933, serie V[a], 1933, p. 77).

Ed ora alcune poche considerazioni. Premesso, come bene ha osservato il Politi, che qui ci troviamo nella tradizione di quel deteriore romanticismo che poneva il suo ideale nella donna « che badasse al Sabbat del proprio cuore, lo santificasse, e se qualcuno la trattenesse, si rendesse libera o perisse » (Schleiermacher nelle *Idee per un Catechismo della Ragione per nobili donne* (sic); c'è da rilevare:

Che per l'estetica idealistica-storicistica e la conseguente sua critica, alle quali la parola « contenuto » è fra le più « haïssables » quando si tratta di esperienze religiose e morali, la medesima parola diventa sopra ogni altra « aimable », quando si tratta di esperienze areligiose (o antireligiose) e amorali (o immorali). Anzi, con flagrante contraddizione (che si ripete in ogni altro campo), mentre essa afferma nell'arte la sola presenza di una « forma pura » senza « contenuto », codesto medesimo « contenuto », viene ad assumere una decisiva funzione teoretica, non appena si consideri sotto l'aspetto etico. Tanto decisiva, che esso diventa, se areligioso (o anti religioso) e amorale (o immorale) indispensabile all'opera d'arte; ma ad essa, se religioso o morale, tanto nocivo da praticamente addirittura annientarla. Tutto ciò, naturalmente, in nome del dinamico « dramma » (ossia dell'hegeliano perenne dissidio dialettico) che in tutti i modi dovrebbe costituire l'essenza della vita e dell'arte, in contrasto altrettanto perenne con la staticità di quell'« insipido ozio » che ha nome « contemplazione » o « immortalità » (Croce).

Che se la stessa estetica ancora non apre le porte al marchese de Sade, le spalanca tuttavia ben volentieri a Sigi-

(continua a pag. 4)

GUIDO MANACORDA

"A FABLE" DI FAULKNER

Invece che nella solita contea del Mississippi dal nome indiano impronunciabile, scena di quasi tutti i suoi romanzi, questa volta Faulkner pone la vicenda in Francia al tempo della prima guerra mondiale. Un lunedì di maggio del 1918, un reggimento francese, istigato dalla propaganda umanitario-pacifista di un caporale, rifiuta di obbedire a un ordine di attacco; i tedeschi del settore di fronte, da canto loro, non si muovono; la notizia dell'ammutinamento si sparge e, il martedì, le ostilità cessano lungo tutta la linea, dal confine svizzero al mare del Nord. Il caporale è arrestato, ma il Comandante Supremo alleato — del quale esso è figlio naturale — gli offre salva la vita purchè rinunci pubblicamente alle sue dottrine sediziose. Il giovane preferisce la morte ed è fucilato, alle tre del pomeriggio del venerdì, tra due ladri comuni. La guerra riprende più furiosa che mai.

I paralleli col Nuovo Testamento son dunque evidenti. Il caporale — Messia stile secolo ventesimo — nato in una stalla la notte di Natale, muore a trentatre anni, dopo due anni di attività pacifista. Abbiamo tre donne — Marta e Maria, sorelle del protagonista, e Magdala, sua moglie, ex prostituta marsigliese — e dodici discepoli, uno dei quali tradisce il maestro e poi s'impicca, mentre un altro al momento del pericolo lo rinnega tre volte. Abbiamo l'ultima cena seguita dalla tentazione sulla montagna, col Comandante in funzione di Satana (altrove il Comandante appare sotto le spoglie della Prima Persona della Trinità, o sotto quelle di Ponzio Pilato), la moltiplicazione dei pani e dei pesci, le nozze di Cana, con relativa trasformazione dell'acqua in vino, e almeno un paio di guarigioni miracolose. Nè manca la resurrezione; allorchè in seguito a un bombardamento i resti del caporale spariscono e poi riappariscono per finire, a guerra ultimata, nella tomba del milite ignoto, all'ombra eroica dell'Arco di Trionfo dell'Étoile.

Libro bizzarro questo, forse il più bizzarro di quanti Faulkner — che di bizzarrie se ne intende — abbia mai scritto. L'atmosfera costante è fosca, tempestosa, apocalittica, spettrale. Le situazioni, pur conservando una certa equivalenza con la realtà, danno quasi sempre nel favoloso. I personaggi li vediamo attraverso una specie di foschia, storpiati fino al grottesco come *gargouilles* da campanile gotico. Lo stile, d'altra parte, è il solito che i lettori del Faulkner ben conoscono: la sintassi tormentata, l'ortografia arbitraria, la pletora di neologismi, i periodi lunghi di parecchie pagine senza il sollievo di una pausa, gli episodi totalmente estranei al tema (vedi la storia lunghissima dello stallone rubato del Mississippi da un soldato inglese con l'aiuto di un predicatore negro, messa lì, Dio solo sa perchè), il dialogo oscillante tra l'evangelico e lo *slang*; e con tutto ciò, tratti di prosa ricca, superba, indimenticabile, degna del miglior Faulkner.

Ora veniamo alla morale della Favola. Non solo tutte le favole che si rispettano una morale l'hanno; ma sappiamo che Faulkner è un moralista. Lui stesso lo ha detto e ripetuto, e non c'è ragione di non credergli. Nel suo discorso di accettazione del Premio Nobel (1949) dichiarava: « Funzione prima della letteratura è l'innalzamento dei cuori umani »; e in un altro discorso, a un gruppo di studentesse: « Non abbiate mai timore d'alzar la voce in difesa dell'onestà, della verità, della compassione... se così farete, salverete il mondo ». Nobilissimi sentimenti, che ogni persona dabbene condivide. Il guaio è che le vie seguite dal Faulkner per conseguire questo nobile scopo son il più delle volte così tortuose, anzi labirintiche, che solo gli esperti di esegesi faulkneriana posson tenergli dietro. Comunque, in « A Fable » l'intento è, o sembra esser chiaro: La guerra è pur una gran brutta, crudele e inutile cosa — l'autore ci dice in sostanza — e gli uomini di buona volontà e forza morale, pronti a sacrificarsi per il genere umano, sono rari come le mosche bianche, e come le mosche, bianche o nere che siano, generalmente finiscon male perchè insistono nel disturbare l'ordine stabilito. E anche qui siam perfettamente d'accordo. Certe verità, benchè stravecchie, non ci perdon nulla ad essere ribadite. Però, è lecito chiedere, nel tal caso era proprio necessario andar a parodiare i Vangeli, con aggiunta di dettagli osceni, luridi e che non han nulla a vedere nè con lo spirito nè con la forma degli originali? Con tutto il dovuto rispetto all'Autore, dobbiamo ammettere che questa volta non ci sentiamo capaci di seguirlo.

CARLO BEUF

WILLIAM FAULKNER, *A Fable*. New York, Random House.

Progresso della critica verghiana

Lo sviluppo della critica verghiana, attraverso le incomprensioni o le facili esaltazioni iniziali, i consensi e i dissensi successivi, arriva nel libro di Giorgio Santangelo (1) al punto che offre la consapevolezza di una conquista critica ormai divenuta comune e incontroversa: la grandezza assoluta dell'arte verghiana, alla quale si perviene per un esame attento di tutti gli elementi costitutivi di quell'arte che sono poi propri di ogni vera arte; e la intensità della ispirazione e la sicurezza ritmica del linguaggio che parla con parole insostituibili, perchè nate e radicate nel centro vivo di un sentimento profondamente intuito della vita e dell'uomo.

La vita, anche per il Verga, è tutta nell'uomo; così come l'ispirazione del poeta nel suo linguaggio; in un cammino che la istanza sociale presto converte in un'ethos su cui poggia la forza della pagina e della parola del narratore che vi respira dentro con un dominio non solo stilistico, ma principalmente poetico: di sintesi cioè, pur nella osservazione analitica di un mondo popolato di presenze umane assorbenti, in un equilibrio fuori le scuole e le tradizioni letterarie non più agenti, gli atteggiamenti della sensibilità simpatica o reattiva dello scrittore. Tuttavia è dato cogliere nella sobria aggettivazione e nella scarna sintassi di questa nuova narrativa la misura e anche il limite della impersonalità richiesta dalla poetica del verismo che dà l'avvio al personalissimo linguaggio di G. Verga, il quale non esula perciò dalla stessa tradizione della lingua letteraria grazie al titolo della sua originalità creativa. Lo studio dei vari e complessi aspetti di questa arte viene fatto dal Santangelo attraverso i riflessi di un giudizio che non esaurisce la penetrazione della realtà creata dal Verga nella sua opera maggiore e di questa nel romanzo migliore *I Malavoglia* o, per altri, il *Mastro Don Gesualdo*. Si complica così l'alternativa dei valori, cosa che dà il segno, comunque, della universalità dei moduli di quell'arte i quali si incontrano inconfondibili, con minore o maggiore intensità e ci scoprono il segreto della serrata compattezza della pagina dei Malavoglia e della unità spirituale di tutta la produzione del Nostro, della romantica cioè e della veristica insieme.

Il lavoro di G. Santangelo non si accontenta di seguire e registrare cronologicamente e quindi contenutisticamente i molteplici giudizi che hanno accompagnato la varia fortuna dell'opera verghiana; ma ha, con l'attenzione del filologo e con la sensibilità dell'esteta, colto in quei giudizi la dialettica e del fatto d'arte e dell'atto critico che non astrae dalla concretezza storica del primo il quale finisce sempre con l'imporsi come valore assoluto di poesia perchè espressione compiuta di un mondo che alla società consegna la rivelazione eterna della sua bellezza estetica.

In questa penetrazione e coordinazione di fatti e di idee, di cause e di effetti, in cui la storia della critica si fa critica essa stessa, cioè sempre nuovo giudizio non solo del giudizio altrui, ma dell'arte in esame, consiste l'interesse e la vitalità del libro del Santangelo. Egli infatti riportando i giudizi disposti per diversi periodi già caratterizzati nei gusti e nella cultura, ne indica le aperture e le ragioni del reciproco stimolarsi e continuarsi verso un successivo accrescimento valido scientificamente per una valutazione critica sempre più sicura dell'opera di G. Verga. Si capisce come da un tale intento, che potremo dire unitario pur nella discriminazione valutativa, debba venir fuori una conclusione che non riassume ma assume come travaglio in atto, tutto il complesso lavoro altrui, non per una astratta sistemazione della materia ma per una larga comprensione della forma artistica la cui novità indusse e induce a un giudizio tanto più severo quanto più essa forma rivela il suo vero aspetto di originalità legato anche a un ascolto morale dell'anima umana e delle cose. Molteplici perciò, ma necessari i fattori che sono tenuti presenti dal Santangelo e nello stesso tempo lo stimolano a formulare il suo giudizio sulla trama dei giudizi altrui: l'arte e la storia soprattutto; siccome la scuola alla quale ufficialmente aderisce il Verga è storicamente identificata come fenomeno sociale e morale, scientifico e artistico della Europa del secondo ottocento. La collocazione storica di un fenomeno letterario ha sempre coinvolto anche le manifestazioni più libere e più indipendenti almeno nel loro risultato, come quelle dell'arte. Ma per il Verga il richiamo al mondo isolano e remoto dei suoi personaggi e dei suoi luoghi, pone il poeta di fronte alla verità della sua originale intuizione che non indulge, se non teoricamente, alla moda di una scuola, il verismo, e solo per quel bisogno di contemporaneità culturale che è l'unico modo di considerare intrinseca (e anche sentirla tale) e non esteriore allo stesso sentimento della vita, la istanza sociale di una collettività entro cui l'individuo, sia esso il poeta, necessariamente e quindi per ferrea legge di natura, muove il suo corpo e la sua anima. La poetica del verismo così nell'opera del Verga non costringe l'esigenza di una arte la cui *novità* doveva attingere al sentimento di certi valori morali più che alla scaltrita sicurezza di una sintassi che aveva, nell'esercizio narrativo, aderente prima ai modi degli scapigliati, raggiunto una tal saturazione stilistica che aspettava ormai di cristallizzarsi o di rinnovarsi ab imis; dall'atto cioè di una riflessione che alla superficie della coscienza non arriva con l'eloquenza del letterato, ma con la voce più intensa e più eterna del poeta.

Il Santangelo può nel primo capitolo affermare che « il verismo non fu per il nostro nè un sistema, nè una moda letteraria: rispondeva alle intime esigenze della sua ispirazione e alla natura della sua fantasia ». Si avvalora la giustezza dei due giudizi contrastanti (ma sostanzialmente integrantisi) del Croce e del Momigliano di un verismo come « spinta liberatrice » e di un verismo come uno dei fondamentali motivi della debolezza dello scrittore siciliano: cioè, di un verismo stimolante alla scoperta del grande scrittore attraverso le esperienze romantiche di uomo e di romanziere. La dialettica dei due momenti, romanticismo e verismo, già presenti nella coscienza e nella cultura italiana del secondo ottocento, è viva nella spiritualità e quindi nell'opera del Verga. Viva come verità poetica che il pathos morboso delle prime opere non riesce a respingere, ma nel compianto silenzioso di quelle creature sospinge il Poeta verso una conquista più decisa e più reale di un mondo emerso dall'epopea immemorabile della sua terra. Passa infatti dalle prime opere nelle seconde il respiro romantico con un ritegno etico ed espressivo che si fa tutt'uno con il nuovo vigore e col nuovo dolore a cui finalmente il Verga affida il messaggio della sua anima e della sua poesia.

Sta perciò al centro del lavoro del Santangelo la disamina del noto saggio di Luigi Russo. L'importanza del quale è posta in rilievo rispetto all'unico problema di valutazione estetica e rispetto ai singoli problemi nei quali si è imbattuta la critica a proposito della nascita di un'arte e di un gusto nuovi ma reali, e però socialmente veri. Gli sviluppi della critica russiana sono quindi seguiti, dal Ragonese al Sapegno, dal Flora al Trombatore, al Petronio, al Piccioni per i quali il motivo della socialità ed economicità dell'arte verghiana non arriva a negare secondo il Santangelo, quella religiosità tutta umana che è la sostanza di ogni vera poesia. (E qui mi piace ritornare al giudizio del Cesareo che vien prima: il quale non mi pare si possa considerare trascurabile perchè derivato dai principi della sua *Arte creatrice* giacchè l'eminente critico siciliano aveva, nelle poche pagine della sua Storia letteraria dedicate al Verga, definito quell'arte con sicurezza e perspicacia direi degne del De Sanctis). Il Santangelo insiste sull'ethos di questa poesia e la sua conclusione salda tutto un travaglio critico acutissimo con queste parole: « il suo canto resta nell'umano e tuttavia si trasumana con l'accettazione virile della sofferenza. Questo il messaggio sociale del Verga: Padron 'Ntoni è il simbolo di una sublime grandezza umana che sa identificare la legge dolorosa della vita con la legge di Dio ».

Il saggio chiude un ciclo di storia critica verghiana nel rilievo di una dialettica etico-estetica, viva e sostanziale all'arte del grande narratore siciliano.

GIUSEPPE COTTONE

(1) GIORGIO SANTANGELO, *Storia della critica verghiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1954.

SOMMARIO

PROBLEMI ATTUALI DI FILOSOFIA DELLE SCIENZE

Dal 23 al 27 agosto scorso si è tenuto a Zurigo il II° Congresso Internazionale di Filosofia delle Scienze, con la partecipazione di numerosi rappresentanti di 38 nazioni. Desideriamo anzitutto ringraziare i colleghi svizzeri per l'organizzazione sapientemente curata e per l'accoglienza signorile e affettuosa con la quale hanno saputo riceverci.

Le sedute plenarie si sono svolte tra il più attento interesse di tutti i partecipanti che, fisici o psicologi, biologi o sociologi, matematici o tecnici, si sentivano « unificati » in comunità di linguaggio e di intenti dalla esigenza epistemologica. Lontani una tantum dal singolo, ultraspecializzato particolarismo « scientifico », aperti a prospettive più ampie e di significato più generale, alla validificazione del nostro modo di conoscere, allo studio critico, « filosofico », della metodologia scientifica.

Come abbiamo già avuto occasione di scrivere nel n. 15 della corrente annata in questa stessa rivista, il problema di una filosofia delle scienze, che non sia nè gnoseologia generale nè metodologia particolare ma studio della modalità epistemologica stessa, è oggi sentito con grande impegno da tutti coloro che professano una disciplina scientifica e, insoddisfatti della facile e comoda riduzione a un empirismo ad oltranza, vogliono farsi consapevoli di quello che si può legittimamente chiedere a tale ricerca, dei suoi limiti e del suo significato.

Il Congresso di Zurigo è stato quindi per noi un'esperienza di grande valore, perchè ci ha permesso non solo di approfondire lo studio metodologico, complesso e fecondo, delle discipline psicologiche e psichiatriche, ma anche e soprattutto di cogliere gli aspetti e i problemi più vivi delle altre scienze; e ciò, in ogni congressista, non per semplicistico spirito di volgarizzazione, ma per quella necessità di riduzione categoriale che è stata diffusamente avvertita e che ha permesso di poter veramente parlare un linguaggio comune.

Il contributo per la matematica può apportare ad una teoria della conoscenza (Reidemeister - Germania), il valore conoscitivo della sociologia (Fedosseev - URSS), gli sviluppi maggiori della filosofia delle scienze (Feigl - USA), il carattere scientifico della teoria della conoscenza (Kraft - Austria), la critica dello strumentalismo (Popper - Gran Bretagna), l'epistemologia dei fondamenti della fisica (Fantappié - Italia), il valore euristico della filosofia della fisica (Whyte - Gran Bretagna), le linee generali di un'epistemologia genetica (Piaget - Francia), il problema della classificazione delle scienze (Kredov - URSS), il ruolo della decisione nella teoria della conoscenza (Perelman - Belgio), il confronto tra le differenti correnti della filosofia delle scienze (Filiasi Carcano - Italia) sono stati gli argomenti di primo piano svolti nelle sedute plenarie. La loro importanza risulta evidente anche solo dai titoli degli argomenti, che sono stati svolti con sicurezza di intenti e con fertile conclusività.

I « simposi », sui temi « I fondamenti e la logica delle matematiche », « Fenomeno e realtà fisica », « Tecnica e conoscenza », « I rapporti dialettici dello spirito e del corpo », « Esperienza e teoria nelle scienze sociali » sono stati largamente frequentati dai cultori delle più diverse discipline e hanno forse costituito l'aspetto più dialettico e più utilmente costruttivo del Congresso; particolarmente importante ci pare si sia rivelato il simposio su « Fenomeno e realtà fisica », cioè sull'essenziale problema epistemologico della fisica, presieduto da Pauli di Zurigo, cui hanno partecipato tra gli altri Bernays, Gonseth, Heisenberg, Piaget, Popper, Tonini, Whyte.

Nelle sedute di sezione le relazioni sono state numerose e ben selezionate; purtroppo non abbiamo potuto seguire tutti i singoli svolgimenti, data la contemporaneità di alcune di tali sezioni.

Forse ci si potrà fare un'idea approssimativa degli argomenti trattati riportando i titoli dei temi che, direttamente ascoltati, ci sono sembrati maggiormente degni di rilievo:

— nella sezione « Filosofia e scienza »: cosmologia filosofica e fisica, di Häberlin; la problematica filosofica della scienza in generale, di Feldkeller; il posto della filosofia nelle scienze, di Bachkitov; verso una metodologia dell'irrazionale, di Gawronski; il fondamento della filosofia della scienza, di Tuni; metodologia della ricerca scientifica, di Campagnola; l'intenzione realista nella filosofia moderna, di Selvaggi; esiste una scienza senza presupposti?, di Hessen.

Nella sezione « Teoria della conoscenza »: necessità di una revisione del problema dell'esattezza scientifica, di Boda; valore intrinseco e limiti funzionali della filosofia delle scienze, di Ruytinx; il problema del vero nella filosofia contemporanea, di Cherchenko; il problema di una sistematica critica del sapere, di Banfi; la nozione di probabilità e la conoscenza probabile, di Hirsch; metodi statici e dinamici di conoscenza, di Goetz; il senso biologico profondo della scienza, di Cristol; prospettive per l'integrazione logico-concettuale della scienza, di Lins; causalità o acausalità nel quadro scientifico del mondo, di von Brandenstein; esperienza e metafisica, di Galli.

Nella sezione « Fisica »: principio di corrispondenza e concetto di azione reale, di Tonini; l'origine temporale dell'universo, di Scriven; i problemi del determinismo nella filosofia e nella scienza contemporanee, di Omelianovsky; l'infuenza delle teorie filosofiche sul progresso scientifico, di Metz.

Nelle sezioni « Linguistica » e « Sociologia »: l'individuo e la società, di Constantinov; linguaggio e scienza, di Kaulbach; le basi logico-metodologiche della ricerca della struttura del linguaggio e il significato dei loro risultati per le altre scienze, di Glinz; alcuni passi verso la spiegazione e la valutazione delle scienze sociali, di Dennes.

Nelle sezioni « Biologia » e « Psicologia »: fisicalismo e psicologia, di Feigl; note sulla natura della spiegazione psicologica, di Grant; l'unità delle scienze biologiche, di Bélin-Mileron; è confutabile l'epifenomenalismo?; di Wisdom; la relazione soggetto-oggetto in psicologia, di Meier; interpretazione del rapporto tra psicologia e pensiero astratto, di Galimberti; spiegazione e comprensione in psichiatria, di Bodamer.

Dai titoli di queste relazioni si potrà ben capire l'utilità delle discussioni che ne sono seguite.

Risultato: una comunità di spiriti, impegnata al di sopra di ogni barriera politica nella ricerca critica e accorta delle possibilità euristiche della scienza. Lontanissimo l'ottimismo positivista fin de Siècle, ma pure ben lontano lo spirito di « bancarotta della scienza ».

Ci auguriamo che la redazione della rivista Idea voglia promuovere una serie di articoli su tali argomenti, svolti da uomini di cultura specializzata sì, ma non chiusa, i quali mirino a precisare i limiti e gli orizzonti delle singole discipline scientifiche. Mostrare l'essenziale impossibilità di risolvere « scientificamente » ogni problema della nostra attuale cultura imbevuta di cieca fiducia « scientistica », giustificare e motivare la consapevolezza di quel « quid » irriducibile che è al fondo di ogni esperienza e di ogni scienza e che, schelerianamente, è l'inizio del regno della metafisica, varrà a rendere più seria e più sentita la ricerca scientifica stessa.

BRUNO CALLIERI

IL VERO MINISTRO DI STATO

Così il Moncallero avrebbe potuto intitolare il suo volume sul Dovizi, sull'esempio dell'erudito settecentista Bandini, che alla sua breve monografia diede il titolo: *Il Bibiena o sia il Ministro di Stato delineato nella vita del cardinale Bernardo Dovizi da Bibiena.* Il M. infatti ha inteso ritrarre nel Bibbiena « il fido cancelliere di Lorenzo e di Piero de' Medici, l'ambasciatore di Firenze presso Innocenzo VIII, Alessandro VI e Ferdinando di Napoli, l'uomo di fiducia di Piero de' Medici nella guerra contro Carlo VIII, l'abile plenipontenziario di Giulio II al Congresso di Mantova, l'artefice dell'elezione di Leone X al pontificato e il consigliere e, a volte, il dominatore della politica del Vaticano fino al punto di essere chiamato "alter papa"... il laborioso e fido diplomatico che, ancora alla vigilia della morte, trattava con abilità, alla Corte di Francesco I, la successione alla corona imperiale ». Con questa ricostruzione biografica, sorretta « da centinaia di documenti inediti tratti dai più disparati archivi » il M. è convinto di fare entrare il Bibbiena nella storia come « un grande del Rinascimento ».

Veramente l'abbondante messe di documenti raccolti, riguardando particolarmente le vicende di quel periodo storico complesso e travagliato che va dal 1480 al 1520, non illumina ma soffoca la figura del Dovizi, la cui attività di consigliere e di diplomatico è molto scarsa e modesta prima dell'ascesa di Leone X al papato; il M., lusingato dalla fortuna di avere tra mano una così ricca documentazione, non ha saputo rinunziare al desiderio di valersene per illustrare con essa gli avvenimenti della fine del sec. XV e del primo ventennio seguente, tanto che ha sentito il bisogno di aggiungere al titolo il sottotitolo *Uomini e avvenimenti del Rinascimento alla luce di documenti inediti.* Egli porta senza dubbio un prezioso contributo per una più esatta e ampia conoscenza degli uomini e dei fatti di quel periodo spigolando notizie, osservazioni, confidenze da relazioni segrete e da lettere, che ci introducono negli oscuri meandri di quelle trattative e manovre che pur troppo si conclusero in pochi decenni con la rovina d'Italia. Ma da questa nuova luce che si stende sugli attori e sui fatti con osservazioni sensate e acute che uno storico serio non potrà trascurare nel tessere la storia di quegli anni, la figura del Bibbiena esce come abbagliata e confusa, senza quei nitidi lineamenti che avrebbe potuto assumere in un profilo snello e sgombro di tante pagine disgressive o almeno non direttamente interessanti.

E ciò non solo perchè il Dovizi prima del 1513 appare raramente e occupa un posto così modesto presso i Medici, pur essi dopo il 1494 e fino al 1512 modeste figure travolte dagli avvenimenti più grandi di loro, ma anche perchè è un informatore o, se vogliamo, un diplomatico diligente, che vede però e giudica le cose e gli uomini con ottimistica superficialità, incapace di avere una visione della realtà così penetrante da indurlo a far sentire il peso dei suoi consigli a Piero prima, poi a Giovanni de' Medici. Basterebbe ricordare il fallace ottimismo delle sue informazioni da Roma e da Napoli a Piero alla vigilia della discesa di Carlo VIII in Italia.

Poco sappiamo altresì del Bibbiena dal 1504 al 1512, il periodo urbinate e romano, che forse poteva essere illustrato con maggiore ampiezza con l'aiuto degli studi del Luzio e soprattutto col sussidio del *Libro del Cortegiano,* nel quale, come è noto, il Castiglione affida all'amico Bernardo la parte d'illustratore di facezie e motti di spirito: segno che almeno per gli amici in quegli anni passava per arguto e vivace motteggiatore e amabile corteggiatore di donne, ricercato per la sua gaia conversazione da un'Isabella d'Este e da una Elisabetta Gonzaga, come da giovane era stato ricercato dagli innamorati Fiorentini — lo apprendiamo da una lettera, citata dal Cian, ma sfuggita al M., nel *Dizionarietto* col quale chiude l'edizione sansoniana del 1947 del Cortegiano — come un segretario galante, esperto facitore di lettere amorose. Un'attività, che lo faccia uscire dalla penombra con una fisionomia sua, incomincia con l'elezione di Leone X; quando diventa potente e dimentica gli amici (alludo all'Ariosto), e si fa complice di quell'iniqua spogliazione del ducato d'Urbino ai danni dei Montefeltro, che pur tanto avevano beneficato i Medici e lo stesso Bibbiena, e svolge una politica antifrancese, ma per devota ubbidienza al Pontefice accetta di andare ambasciatore presso Francesco I, contribuendo così a quella politica obliqua, incerta e pericolosa di Leone X di cui morendo non potrà vedere la gravità delle tristi conseguenze.

Dove dunque è il « grande del Rinascimento »? Il Bibbiena anche da questa documentatissima monografia, arricchita di numerose lettere (alcune edite potevano essere riassunte, altre inedite potevano essere citate o riportate in qualche passo, dal momento che il M. opportunamente e utilmente si propone di pubblicarle tutte in un volume a sè, seguendo così un disegno già annunziato dal Mazzoni e da Giulio Grimaldi, non ricordati dal M.), si leva con una individualità di diplomatico, politico e informatore poco distinta, che non può essere uguagliata a quella, per es., del Castiglione e del Guicciardini. Egli resta sempre un fedelissimo consigliere dei Medici, un abile interprete ed esecutore dei voleri di Leone X (la voce che questi lo facesse avvelenare per togliersi di mezzo un temibile concorrente è destituita d'ogni fondamento anche per il M.).

Se il Bibbiena non avesse scritto la *Calandria,* che giustamente il M. apprezza, analizzandone con una certa prolissità i caratteri d'indiscutibile valore, non mai però paragonabile a quello della *Mandragola,* e se il Castiglione non l'avesse eternato nel *Libro del Cortegiano,* la storia probabilmente lo ricorderebbe fra i tanti modesti consiglieri e diplomatici del tempo additandolo tutt'al più come raro esempio di tenace fedeltà al proprio signore; e anche questo non sarebbe un merito trascurabile.

GIUSEPPE FATINI

"LA DANTE"

◆ Sul Colle di Romano d'Ezzelino il Comitato di *Bassano del Grappa* ha celebrato l'annuale « Giornata della Dante » con l'esecuzione di un concerto e con un discorso tenuto alle personalità e al pubblico intervenuto dal Sindaco di Bassano prof. Rino Borin.

◆ Due gite culturali a Ginevra e a Londra sono state organizzate dal Comitato di *Macerata* con la partecipazione di una numerosa comitiva di studenti e di insegnanti delle scuole locali. Il Comitato ha inoltre promosso la commemorazione di Ugo Betti, conferenze dantesche e varie mostre d'arti figurative.

◆ Il Sottocomitato Operaio della « Dante » di *Terni* ha organizzato un corso di lingua spagnola per i lavoratori che aspirano ad emigrare nel Sud America. Un gruppo di studenti della Scuola Media locale ha compiuto una gita sociale a Tivoli, offerta dal Comitato.

◆ La « Giornata della Dante » è stata celebrata a *Vercelli* con una conferenza della prof.ssa Nuccia Cagua sulle principali figure femminili della storia de nostro Risorgimento. Per l'occasione, il prof. Giulio Cesare Faccio ha riassunto l'opera svolta dalla « Dante » nei suoi 65 anni di vita.

◆ Al Teatro « Puccini » di *Merano* l'ing. Giacomo Negri ha celebrato la « Giornata della Dante » commentando il XXVI canto dell'Inferno dantesco. L'oratore ha poi declamato alcune poesie del Carducci, del Pascoli e del d'Annunzio.

BRUEGHEL IL VECCHIO O L'AMORE DELLA NATURA

Qui, a Bruxelles, dove lavorò per parecchio tempo e morì Brueghel il Vecchio, il barone Van Lam, profondo conoscitore ed intenditore d'arte ed entusiasta ammiratore del grande fiammingo, non potendo raccogliere tutti i quadri e i disegni del suo artista favorito, ne riunì invece le migliori e le più raffinate riproduzioni.

Nel visitare questa mostra ricca, accurata ed originale, non si prova, certamente, la completa gioia che darebbe la vista dei veri capolavori di Brueghel, ma si ha un godimento retrospettivo e un interesse presente e reale, come leggendo la più conclusa ed artistica biografia del pittore. Le riproduzioni sono stupende, raffinatissime ed assai curate in tutti i particolari, tanto da far esclamare al famoso critico e studioso di Brueghel, Klormatch: — Brueghel stesso non avrebbe niente da eccepire davanti a tanta bellezza! — Il che è tutto dire.

Questo paese ha veramente una grande gloria di aver dato ospitalità ed asilo a uno dei più significativi pittori che siano mai esistiti. Il genio di Brueghel contadino, con il suo linguaggio nuovo ed inatteso, con la sua forza bizzarra e possente, che si fece prendere troppo spesso per un primitivo solamente comico, era l'emanazione di un'ardita e libera natura d'un'anima immensa e luminosa. Pietro Brueghel fu forse il primo ad accettare coraggiosamente la lezione latina con Quintin Matsys, ad abbandonare certe zone di vuoto proprie ai primi fiamminghi. Egli ha una grande continuità di linee e d'equilibrio dei volumi, è diretto, compatto, con uno strano fascino nei suoi paesaggi lontani, pieni di trasparenza.

Aveva fatto il suo viaggio in Italia, come egli stesso racconta, senza affrettarsi, per la più parte a piedi, bighellonando senza meta precisa, facendo lunghi giri per attraversare villaggi appollaiati tra le rocce, o semi-nascosti nelle montagne, come ce ne sono a centinaia da noi, desolati o pittoreschi, pieni di colore e di personalità. Egli si fermava, da vero artista, per disegnare un albero, un gregge, un gruppo di contadini nei campi, il gesto di un bimbo, un lembo di cielo. Brueghel aveva capito l'Italia. Invece di coglierne la forma esteriore e le note generalizzazioni, egli ritornò nelle Fiandre per offrire, al di fuori di qualsiasi abitudine tradizionale e d'ogni preoccupazione simbolica, le sue visioni al grande ideale collettivo che, a poco a poco, si stava spegnendo nelle masse, e le immagini candide, ma ragionate ed umane, assolutamente personali, che si riflettevano nel suo cuore.

Egli scoprì l'intimità del paesaggio, verso il quale, dopo Paolo di Limbourg, s'orientavano i pittori fiamminghi, ma che nessuno di loro, all'infuori di Limbourg stesso, Van der Goes e Patinir, avevano realmente penetrato. E anche Gerolamo Bosch la cui ispirazione grottesca maschera appena un senso profondo e familiare della buona terra paesana, della semina e del raccolto. I Van Eyck affondavano le pianure dietro le processioni e le cavalcate che sfilavano sotto i loro occhi; Dierick Bouts e Memling si accorgevano che le ondulazioni della campagna si perdevano in nuvole azzurre, man mano che si allontanavano. Ma in fondo nessuno tra questi, nemmeno Jean Van Eyck, osava confessare a se stesso che i cavalieri, i soldati, i profeti non erano che un pretesto e che gli alberi e il cielo lo interessavano assai di più. E forse amavano troppo i tendaggi pesanti, gli arazzi, le tappezzerie, i vestiti di vellato verde e nero o di panno rosso, per cercare veramente il paesaggio, per quanto vi fossero attirati. Con Brueghel tutto cambia o meglio tutto si matura. Egli si pone al centro della pianura; è la pianura stessa che vive; l'uomo che vi cammina non vive altra vita della sua, egli partecipa a tutti i suoi mutamenti, a tutti i suoi drammi: essa ha per lui le sue abitudini, i suoi desideri, le sue necessità. Il pittore domanda, con il medesimo interesse, agli uomini ed agli alberi di parlargli. Gli uni e gli altri sono degli amici; egli ripete le confidenze della natura animata, con lo stesso lirismo bonario, spontaneo ma paziente e forse un pochino scanzonato. Nulla è inerte per lui di tutte le cose terrestri, nulla, nemmeno la terra, nemmeno i pezzi di legna secca, nemmeno gli oggetti creati dalla mano dell'uomo, nemmeno le pietre della strada. Il tutto comunica con lui, gli parla, ed egli racconta. Come fa ad estrarre da questo insieme di piccole cose e di piccoli fatti una vita tanto possente? Basta che penetri in una piazza, in un villaggio, o stia in mezzo alla campagna, e Brueghel vede e fa vedere tutto, fino alle cose più minute, imprimendo all'insieme una tale animazione che vi sentite invasi dall'universale poesia dell'umanità e della terra. Come può egli scorgere tutte le foglie degli alberi, tutti i rametti più fragili e ogni filo d'erba? Come fa a distinguere qualunque uccelletto che vi saltella o svolazza in mezzo? Come fa a non dimenticare, mentre narra una storia con i più esatti particolari, che è un pittore, sostenendo, perciò attraverso l'intera sua tela, le armonie le più diverse e discrete, associando i toni con una minuziosa scienza che la sua tenerezza rende commovente come un canto?

Il suo mondo è un essere vivente che resta vivo da vicino e da lontano; vivo nella superiore armonia di tutti gli elementi accumulati e rinchiusi in lui. Egli porta la vita entro se stesso; lo si direbbe indipendente dal poeta meticoloso che avvolge la sua attenzione di tanto mistero.

Questo grande pittore è anche un uomo buono. Perciò prende parte alla miseria o al benessere oscuro dell'acqua, della terra, delle foglie, delle bestie, dell'aria. Come J. Bosch che l'ha molto influenzato, ma del quale ha subito abbandonato il simbolismo eccessivo e funambolesco, l'inferno brulicante di mostri compositi e gl'incubi grotteschi, egli sentì certamente il lamento del secolo e, più giovane di lui, potè presentire l'avvicinarsi dell'orribile dramma che annegò nel sangue la buona terra e velò di fumo il grande cielo dei Paesi Bassi. Fin dal 1920 le idee riformiste erano entrate nelle Fiandre, e, dopo il dominio spagnuolo, si erano bruciati i libri, torturati gli apostoli, innalzati i patiboli.

Brueghel soffre di tali orrori, ma siccome è compenetrato di dolcezza, non dice niente e si accontenta di parafrasare per l'avvenire la storia della Bibbia. Innamorato dell'infanzia e, soprattutto dei bimbi poveri, che acconcia in modo buffo, con i calzoncini troppo corti, le scarpe troppo grosse e le giacche troppo grandi, egli pone La strage degli innocenti *in un povero villaggio, sotto la neve, con le capanne raccolte sotto il campanile, lo stagno ed il ruscello gelati, ed uno squadrone di ferro, dalle picche alzate, che sbarra la via d'uscita. I soldati fanno il loro mestiere, le madri si disperano con gesti ed atteggiamenti pietosi, la povera gente supplica i capi indifferenti. I bimbi non sanno, credono forse che sia tutto un giuoco e si lasciano uccidere guardando altrove; qua e là, cani che saltellano, un uccello, il sangue per terra, un cadaverino di bimbo steso. E' tutto.*

Prima della sua morte vide passare gl'iconoclasti, vide distruggere le statue, vide strappare e lacerare le immagini che amava. Vide passare coloro che abbattevano i santi e coloro che avevano disimparato come bisogna venerarli. Conosceva la brutalità e l'incomprensione degli uomini: lo dimostra chiaramente nella Parabola dei ciechi, con il paesaggio indifferente, la debole catena degli uomini, orbite vuote nelle facce alzate verso il cielo, incespicando nelle tenebre fitte del destino e della ragione.

Ma Pietro Brueghel amava la natura, e se i fiamminghi, alla fine del secolo XVI°, entrarono definitivamente nel mondo moderno di Michelangelo e di Raffaello, lo devono — come dice Fauré — a Brueghel che rivelò all'anima nordica il senso profondo della natura, ed il suo eterno e spirituale significato, come sfondo fraterno alla vita dell'uomo.

EMILIO DURINI

◆ *La signora Mercedes La Valle, brillante giornalista — corrispondente da Roma di importanti quotidiani brasiliani — ci offre un suggestivo panorama della poesia brasiliana:* Un secolo di poesia brasiliana. *Copiose note storiche. Ottime traduzioni. Prefazione di Francesco Flora. Copertina originale di Giorgio De Chirico. Editore: Maia.*

BRUEGHEL IL VECCHIO - Il censimento a Betlemme

ALLA DECIMA TRIENNALE

RAPPORTO DI UNITÀ
FRA ARCHITETTURA, PITTURA E SCULTURA

L'Esposizione Triennale di Milano, di edizione in edizione, va accentuando sempre più il tono astrattista, aderendo sempre più intimamente a quello che si rivela ormai come lo spirito originale del nostro tempo.

Questo tono fantastico e soggettivo si adegua maggiormente e più profondamente alle esigenze di un'arte decorativa e ornamentale, che trova la sua massima espressione nell'ambientazione e nella produzione industriale, che non nella scultura e nella pittura, dove la tradizione crea ancora dei pregiudizi oggettivi e dove la forma esteriore rimane legata, nella comprensione comune, ad un contenuto umano.

Seguendo questo concetto fondamentale, la Decima Triennale è pervenuta ad una precisazione e ad una chiarificazione dei suoi motivi ispiratori basati sul rapporto intimo fra arte e vita, fra produzione e tecnica da una parte, praticità e comodità dall'altra, in una somma di elementi e di valori intelligentemente fusi attraverso uno scambio calcolato e una ragione di reciproca necessità, in una sottile rispondenza alle conquiste e alle esigenze del nostro tempo.

L'attuale Triennale è stata impostata su due temi fondamentali di incidenza e di conseguenza, nuovissimi, oggi, nel mondo delle arti, della tecnica, dell'artigianato e della produzione. Due temi essenziali che corrispondono a due rapporti profondi: il primo di collaborazione fra il mondo dell'arte e quello della produzione industriale; il secondo di unità fra architettura, pittura e scultura.

L'impostazione e la chiarificazione dei due temi fondamentali proposti dalla Decima Triennale è stata basata su una collaborazione intima fra la fantasia e la tecnica, il che vale a dire fra la libera espressione artistica e la controllata perfezione del mezzo di produzione, nella ricerca di una soluzione appropriata e sicura, che aderisca alle esigenze spirituali e materiali dell'uomo nella nuova civiltà, che si rivela sempre più funzionale in tutti i suoi rapporti con la vita e la società.

Vediamo ora, sullo schema elementare stabilito da questi concetti, come si sviluppa il discorso rappresentativo dell'Esposizione attraverso quelle esemplificazioni che maggiormente rispondono o più si avvicinano ad un'esatta soluzione.

I viali di accesso, nel bellissimo Parco di Milano, sono stati sistemati sfruttando al massimo, e nel modo più intelligente, l'ambientazione naturale e l'architettura degli alberi e dei prati. La Mostra dell'Industrializzazione edile e prefabbricazione sperimentale si distende suggestivamente con una ricca serie di edifici fra il verde del Parco. La Mostra dell'Architettura in movimento comprende elementi di estetica e trasporti di terra, di mare e di cielo.

Notevoli, per la loro soluzione funzionale, appaiono la Casa sperimentale degli architetti Mario Ravegnani e Antonello Vincenti, realizzata con gusto e un'estrema leggerezza architettonica che non esclude la solidità, la Casa di montagna prefabbricata e la Casa di campagna industrializzata degli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti, che propongono con chiare e precise soluzioni una semplificazione dei modi di vita e una forma di industrializzazione nell'edilizia secondo le esigenze attuali.

Il Bar Bianco, costruito come opera permanente dall'arch. Riccardo Griffini in sostituzione della vecchia Latteria del Parco, risolve il problema degli spazi nella solida struttura di cemento armato e muratura di mattoni pieni. L'architettura è sostenuta da bianche colonnine senza base e senza capitello, che danno un chè di coloniale a tutta la costruzione, comprensibile, del resto, data la sua ambientazione nel Parco. Sulle pareti, dietro i banchi di vendita, corrono orizzontalmente, con ritmica armonia, le composizioni decorative del pittore Ibrahim Kodra: libere variazioni di motivi greci risolte con tesserine smaltate di colore nero, blu, giallo, rosso sul fondo bianco.

Ricordiamo ancora la Casa trasparente degli architetti Mario Galvagni e Paolo Chessa di una suggestiva luminosità, la Casa prefabbricata di legno degli arch. Baldessari e Grisotti, dove lo spazio è razionalizzato al massimo; la Casa unifamiliare di serie, progettata dagli arch. Gio Ponti, Alberto Rosselli e dall'ing. Antonio Fornaroli; il Chiosco del fiore dell'ing. Mario Bardini, con rivestimenti in ceramica decorata dal pittore Emilio Scanavino; il «Labirinto dei ragazzi» progettato dagli arch. Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti ed Ernesto Rogers, nelle cui spirali interne si svolgono gli spiritosi graffiti del celebre disegnatore Saul Steinberg.

La Mostra del Fiore e giardino si estende con festosa e suggestiva grazia in tutto il Parco, dove sono state anche collocate le opere degli scultori Barbaro, Calvani, Cappello, Conrad, Pepe, Genni Mucchi ed elementi di plastica decorativa dei pittori Chighine, Crippa e Peverelli.

Il discorso continua e raggiunge toni altrettanto interessanti nel Palazzo dell'Arte. Nell'atrio, nel vestibolo, lungo il sontuoso scalone e nel vestibolo del primo piano si dispiegano le vaste composizioni sperimentali di pittura, di plastica murale e di mosaico.

Al piano terreno vediamo il bassorilievo di Salimbeni di fronte alla grande e pungente «Plastica parietale» di Umberto Milani. Quindi il gruppo policromo a gran fuoco della *Caccia al cinghiale* di Agenore Fabbri. Il soffitto del vestibolo è una composizione plastica in legno ideata da Gianni Dova. Notiamo anche musaici di Leonardo Spreafico e di Nino Strada. L'allestimento della Mostra merceologica è completata con pannelli decorativi dei pittori Aymone, Valentina Berardinone, Sergio Dangelo, Piero D'Orazio e Simonetta Jung Vigevani. Nella Mostra di ambienti si nota una massiccia decorazione murale di Salvatore Fiume, mentre, nella Mostra degli elementi costruttivi nell'edilizia, i disegni per il pavimento di grès, al piano terreno, e per il pavimento di gomma a intarsio, del piano superiore, sono stati eseguiti da Luigi Veronesi.

Sullo scalone che porta al piano superiore è stesa una stuoia di canapa eseguita su cartone di Aymone; sul primo ripiano, le venti ante di porta sono decorate con originali disegni di Mirko. Le pareti laterali dello scalone sono decorate con graffiti di Renato Birolli. Il soffitto dello scalone è stato eseguito con dischi di vetro su una suggestiva composizione di Capogrossi; sulla parete di fondo si distacca una ritmica e spaziale composizione di Prampolini.

Nella Mostra del pezzo unico, quanto mai viva e interessante, si notano, soprattutto, *Il Porto*, musaico di Cassinari risolto con un gioco serrato di tessere sugli azzurri, verdi e viola; *il San Giorgio* in ceramica di Luciano Minguzzi e la ingegnosa architettura in ferro di Beppe Lardera. Ricordiamo ancora Aligi Sassu con l'arazzo *La tonnara*, Ettore Sottsass jr., Giuseppe Migneco e Remo Brindisi.

Le varie Mostre dell'ambiente, del mobile, dell'industrializzazione, della decorazione in cui è, soprattutto, caratterizzata la Triennale, si susseguono e si articolano, in un necessario compendio di elementi, nella gamma svariatissima e complessa delle loro esemplificazioni. Ecco la Mostra della casa, del mobile singolo, dello standard, degli ambienti, dell'urbanistica, dell'Enapi, delle Scuole d'arte, dei tessuti di arredamento, dell'oggetto d'uso, dell'«Industrial Design» e dei «Trent'anni della Triennale», che stanno a dimostrare il grado di evoluzione e di perfezionamento raggiunto dalla tecnica, dall'industria e dall'arte italiana in una collaborazione profonda e intelligente al servizio della civiltà contemporanea.

La Triennale è completata e arricchita da una selezionata partecipazione straniera. La Spagna, in cui si notano soprattutto i gioielli disegnati con finezza e fantasia da Salvador Dali e le sculture di ferro battuto di Chillida; il Canadà, l'Inghilterra, la Francia, impegnata nel suo superiore artigianato con un continuo riferimento alla misura umana e al servizio della casa dell'uomo, in cui predominano l'ordine e il buon gusto; la Germania, con significativi saggi di scenografia e di architettura in cui si avverte ancora un drammatico senso espressionistico; Israele; le nazioni nordiche Finlandia, Norvegia, Danimarca, Svezia pervase di un grande amore per la semplicità, la luminosità e l'ordine che si riflettono in tutti i prodotti del loro artigianato; Olanda, Belgio, Austria e Svizzera.

Si completa così il vasto quadro della Triennale come la testimonianza visiva di un sottile rapporto di reciprocità fra architettura, pittura e scultura, che, per mezzo di una profonda collaborazione fra la fantasia e la tecnica, trova in ogni parte del mondo la possibilità di creare una produzione continua e selezionata.

Non possiamo terminare queste note senza ricordare, per la loro opera fattiva e intelligente, i componenti della Giunta tecnica esecutiva della X Triennale, arch. Carlo De Carli, scultore Lucio Fontana, pittore Mario Radice, pittore Attilio Rossi, arch. Marco Zanuso, ai quali inviamo il nostro plauso.

ENOTRIO MASTROLONARDO

X Biennale - "Bar bianco" - Arch. Griffini

LA MUSICA CORALE IN ITALIA

Sull'arte corale, elemento basilare dell'espressione musicale, si soffermano di tanto in tanto le attenzioni dei nostri musicisti e musicofili.

Nascono così convegni, riunioni alimentate anche da singolari polemiche di stampa; le speranze si accendono nutrite da un subitaneo entusiasmo che sembra non conoscere ostacoli. Ben presto però il vento della delusione sopraggiunge a spegnere queste luci inconsistenti.

Uno sguardo all'attuale situazione della vita corale italiana ci offre un panorama quanto mai desolante.

In Italia oggi una sistematica attività svolta da stabili organismi corali non esiste; nella patria di Palestrina e Monteverdi abbiamo un solo coro polifonico degno di questo nome: il «Piccolo complesso dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia in Roma diretto da Bonaventura Somma. Per il resto la vita polifonica italiana è affidata ad organismi più o meno grandi che vengono annualmente ricostituiti per le principali stagioni sinfoniche ed operistiche nelle più importanti città italiane, organismi che, per la loro incerta situazione artistico-economica, hanno vita effimera.

Non parliamo poi delle antiche e famose cappelle musicali; salvo rarissime eccezioni esse sono ormai un fulgido ricordo storico.

Unico elemento positivo in tanto squallore la progressiva costituzione nei principali Conservatori di musica di Stato, delle cattedre di musica corale e polifonia vocale che hanno consentito un risveglio di interesse, sia pure di carattere teorico verso questa importantissima branca del linguaggio sonoro.

Secoli e secoli di un passato glorioso di cui, come ben scrisse il Fragapane, «si era perduta coscienza e memoria» sono risorti attraverso gli attenti studi ed amorose ricerche dei nostri principali musicisti e musicologi. A tal proposito è confortante dare uno sguardo alle maggiori pubblicazioni edite in questo ultimo ventennio: La raccolta nazionale delle musiche italiane» ove appaiono i quaderni delle canzonette e madrigali del Palestrina, gli «Oratori» del Carissimi e dello Jommelli, le musiche corali del Banchieri, i «Madrigali» di Gesualdo principe di Venosa, l'edizione delle opere complete del Monteverdi e del Palestrina, quest'ultima curata da Raffaele Casimiri, i capolavori polifonici riveduti da Bonaventura Somma, la monumentale collezione sulla istituzione e monumenti dell'arte musicale e corale italiana edita da Ricordi ed altre ancora.

Queste ricerche quanto mai utili ed interessanti sotto l'aspetto filologico-musicale dovrebbero essere accompagnate da una concreta attività corale quale si riscontra, tanto per citare, in Germania, nazione che con l'Italia si contenae u primato dell'arte musicale.

Le società corali tedesche sono numerosissime ed educate alle più difficili esecuzioni di musiche nazionali e straniere, antiche e moderne; per un tedesco, il cui canto ha carattere essenzialmente collettivistico, è un onore, una specie di dignità l'appartenere ad una società polifonico-vocale.

Eppure non si può affermare che la sensibilità musicale italiana sia inferiore a quella germanica. Non bisogna dimenticare che di origine italiana sono i moderni strumenti musicali, la formazione delle prime orchestre, tutte le forme del canto polifonico e della musica strumentale, La polifonia vocale, raggiunta una forma di eccellenza con il Palestrina, decadde per lasciare il campo alla musica strumentale; anche queste raggiunse un massimo sviluppo con i nomi altrettanto grandi quanto dimenticati dagli italiani, di Frescobaldi, Corelli, Geminiani, Veracini, Locatelli, Vivaldi, Tartini, Porpora, Sammartini ecc.

La musica strumentale venne meno in Italia verso la seconda metà del settecento (per risorgere poi faticosamente nel primo cinquantennio del novecento sostituita da un'altra forma che con maggiore vaghezza seppe conquistare il facile gusto degli italiani: il melodramma. Esso ha rappresentato in Italia la forma d'arte veramente popolare, la cui origine bisogna rintracciare nel nostro carattere etnico, nel nostro clima, nel nostro gusto estetico, nella nostra sensibilità mediterranea e latina a carattere sensualistico che si differisce da quella nordica prettamente idealistica. A tal proposito è necessario far rilevare che mentre la musica nei temperamenti nordici stimola l'immaginazione, negli italiani e latini in genere agisce sulla sensibilità; tra i due effetti quello che meglio risponde alla funzione fisiologica innanzi osservata è certamente il secondo. Hegel stesso ce lo confessa quando scrive che «l'arte deve muoversi nell'elemento sensibile».

I tedeschi infatti fanno sì molta musica ma non in qualunque momento e spensieratamente come gli italiani bensì in certe determinate ore del giorno, con tutta l'importanza e gravità di una seria occupazione; Schopenhauer, ad esempio, suonava il flauto regolarmente dall'una alle due dopo mezzogiorno, in altre ore gli sarebbe sembrato sconveniente!

L'italiano in genere invece è pervaso dal senso musicale anche in mezzo alle occupazioni più gravi grazie alla semplice ispirazione melodica caratteristica della individualistica sensibilità della nostra razza.

Ecco perchè nè le forme polifonico-vocali, nè quelle strumentali sono state nel nostro paese veramente popolari, ma si sono sviluppate unicamente per motivi di indole religiosa, aristocratica, ed accademica.

Ci troviamo pertanto di fronte a due tipiche opposte sensibilità; in quella italiana è sviluppato al massimo grado il carattere libero dell'espressione artistica, nella tedesca il concetto collettivistico a sfondo sociale e positivistico.

Sono queste le ragioni che rendono inutili le innumerevoli retoriche polemiche avutesi fino ad oggi su tale argomento.

Un sano, razionale, concreto coordinamento dell'elemento musicale nostrano in questo importantissimo settore risulterebbe oltremodo benefico artisticamente e socialmente.

Alle numerose, stabili istituzioni sinfoniche esistenti, sarebbe quanto mai opportuno affiancare adeguate stabili formazioni corali: nelle scuole musicali italiane l'educazione polifonica dovrebbe avere un carattere preminente su tutte le altre discipline; la scuola classica italiana i cui principi educativi sono ispirati a concetti umanistici, potrebbe, più di ogni altra, curare la preparazione musicale collettiva dei giovani con uno spirito di comprensione ben diverso da quello attualmente dimostrato.

DANTE ULLU

◆ *Un giorno Jacques Chardonne osservò un po' severamente a Jean Cocteau: «Vous avez la crampe du chef-d'oeuvre. Le papier blanc vous paralyse. Commencez donc par n'importe quoi. Ecrivez:* Un soir d'hiver... *et continuez». Così nacquero* Les Enfants terribles.

Cinquanta e più anni di teatro in America

Nella collana «Nuovo Mondo», diretta da M. R. Cimnaghi, intesa a diffondere la conoscenza della storia, delle arti e della filosofia degli Stati Uniti (già sono stati pubblicati volumi sul romanzo, sulle arti figurative, sulla poesia, ed annunziati, sul racconto e sulla critica del primo mezzo secolo), è di recente uscito un panorama teatrale, che pubblicato nel '48 con il titolo originale di *Revolution in American Drama*, è stato un poco adattato ai fini della collana italiana, e per essa aggiornato dall'Autore, che si è spinto, nell'appendice appositamente scritta, fino al '53.

Questi disegni semisecolari dicono poco ai fini di una vera interpretazione della materia di volta in volta presa in esame, tuttavia bisogna riconoscere che comportano una propria ragione agglutinante, una velleità di bilancio consuntivo e, più, una spinta editoriale, che li conducono felicemente a realizzazione, come si è visto in vari campi al traguardo del mezzo secolo. Ove si aggiunga che ragioni politiche e propagandistiche ne assicurano la vita e l'opportunità, si deve riconoscere che opere del genere diventano, nel particolare momento, comode e inevitabili. È superfluo aggiungere che sono anche gradite, come tutto ciò che arricchisce o precisa le nostre conoscenze; ed utili, quale che sia l'angolo di visuale onde si affrontano, e la simpatia con cui si vogliono accogliere.

Un Teatro del mezzo secolo, dunque, non esiste: ovviamente, invece, esiste *nel* mezzo secolo: entro il quale, guidati dal Gagey, si scorgono, con maggiore o minore facilità, altri termini, prima dopo o dentro ai quali si raggruppano certe opere o certi autori, certe mode o certi indirizzi, che si inseriscono con caratteri di effettiva storicità nell'esposizione globale. Il più visibile di questi limiti o stacchi è posto, anche più recisamente che per cose europee, al momento della prima guerra mondiale, donde lo spirito americano ripartiva verso tutte le ricerche del tempo di pace, con ben altra maturità e coscienza di sè, e quasi invertendo il proprio modo di affrontare ogni oggetto di studio, modo che sarà sufficientemente indicato (non certo chiarito) se lo definiremo pessimistico ed introverso, rispetto all'ottimistico ed estroverso che aveva caratterizzato le traduzioni in arte dell'*otium* prebellico. Sarebbe facile indovinare, anche senza tener dietro al Gagey, che le generazioni recenti e, come il titolo voleva, rivoluzionarie, tendono ad affermarsi nate, in ogni senso, dopo quella data. A noi pare che si potrebbe dimostrare con una certa facilità, che gli Stati Uniti non sono mai stati tanto tributari del pensiero europeo, come quando han cominciato, a loro volta, ad alimentarlo; e, in fatto di teatro, non crederemmo impossibile la dimostrazione, che si tratta per lo più di carrozzelle di ritorno, anzi di transatlantici in cambio di barchette, le cui proporzioni non ci permettono di dimenticare che far grosso non significa far grande: grossi diremmo, tanto per intenderci, sia la tragicità di un O' Neill come il sentimento (che è più spesso sentimentalismo) di un Wilder; e i più giovani talenti (Da Williams a Miller a Odets a Inge), si ascrivano alla discendenza di Ibsen o di Freud (o di Brecht), ripetono, come i predecessori, dall'avanguardismo europeo una falsa originalità, che di nuovo ha soltanto la perfezione tecnica e la ricchezza dei mezzi, e perciò una travolgente sicurezza, una baldanza giovanile, una vitalità alle lunghe arbitraria e fastidiosa, nell'imporre come reale e comune, perfino lo straordinario e il surreale. In ciò noi vedremmo una diagnosi agonica o il preannunzio della morte di un teatro, non un atto di nascita nè la testimonianza di uno sviluppo autonomo; perchè, se è possibile dire in breve, ove il teatro perda il senso e il gusto della eroicità e della straordinarietà dei suoi temi, e trasformi in ordinario cronachismo la tendenza al limite e la volontà di mescolare uomini e dèi, teatro non è più, come l'Europa sa da un pezzo per prova. E mancando, come mancano, i grandi ideali collettivi che tengano luogo di cultura comune, il teatro ristagnerà sulle piccole, ordinarie disavventure, più o meno nobilitate dalla pseudofilosofia degli psicanalisti e dei sociologhi.

La fatalità, per il Teatro americano, del ridursi all'elaborazione ed all'esasperazione dei tentativi europei (il tutto mal celato dall'esotismo connaturale ad apparenze diverse dalle nostre), è una fatalità che diremmo imposta dalla stessa organizzazione del teatro statunitense, il quale, come il Gagey informa, non può concedersi sacrari sperimentali ovvero Teatri d'Arte o Piccoli Teatri, per l'altissimo costo sindacalmente imposto agli spettacoli: tanto che, ogni tentativo che pure appaia agli europei, come una volta si diceva, avanguardistico o sperimentale, deve esser già tanto sperimentato (e così carico di garanzie europee) da convincere l'imprenditore americano ad osare. L'equivoco è confermato dal fatto che a Broadway occorra ancora un crisma europeo, quando i malconsigliati d'Europa già *fanno* Broadway, per esser creduti *à la page*.

Dovrebbe conseguire da tutto ciò, che i rari momenti in cui si può riconoscere autonomia ed esemplarità al Teatro americano, son quelli in cui un'idea, se non un ideale comune agli Americani, e comprensibile agli Europei, conglobò le forze e l'interesse del pubblico e degli autori intorno a temi tacitamente concordati, come nel decennio '20-'30, quando scoppiò una ribellione contro il pensiero e il costume puritano; nel '30-'40, con i primi fermenti di discussione sociale; e nell'ultimo decennio, con la polemica, più ricca di sangue che di buone ragioni (improvvisata, questa sì, fuor d'ogni più pacata e saggia esperienza europea), contro i totalitarismi e *per* la patria pericolante.

Il Gagey, che prevalentemente informa, e in modo egregio, come il Cimnaghi nell'introduzione attentissima ed acuta, offre tutti gli spunti e le osservazioni che, ampliati o polarizzati, ci hanno condotto a questa divagazione. Ma altri suoi spunti ed altre osservazioni condurrebbero a conclusioni anche diverse od opposte, tanto è difficile vedere in sintesi un fatto mentre sta svolgendosi. Tuttavia il Gagey, che si professa modestamente *cronista* e non storico, facilita gli accertamenti di autenticità e di valore, concedendo molto spazio proprio a quei fatti di palcoscenico che diremmo attuazioni di un tecnicismo progressivo, di cui non si vede ancora il limite, nè forse limite potranno avere finchè il dinamismo teatrale degli Americani sarà sostenuto dai mezzi economici relativi all'inverosimile durata dei programmi a Broadway: alludiamo al genere *musical*, che è la più grossa di tutte le grandezze teatrali americane, nota anche a noi di riverbero nelle trasposizioni cinematografiche.

Questa, che è la prima rassegna del teatro americano novecentesco pubblicata in Italia, sarà certamente seguita da altre pubblicazioni che ci permetteranno di approfondire la conoscenza di particolari momenti e tendenze: ma già ci si deve dichiarare soddisfatti, che un volume snello, chiaro, ricco, adempia con tanta imparzialità e buona grazia il suo dichiarato ufficio di informazione.

VLADIMIRO CAJOLI

EDMOND M. GAGEY, *Il Teatro in America. 1900-1950*. Roma, Ed. di Storia e di Letteratura.

◆ *Perchè non si ristampa una scelta delle Note azzurre di Carlo Dossi? Pagine bellissime; notazioni, spesso saporitissime. Una specie di Jules Renard lombardo: pensiamo, soprattutto, al suo* Journal.

◆ *Riccardo Marchi, il prosatore di* Circo equestre *e de* La Balena di Giona *(il primo fu coronato nel 1929 dal «Premio dei Dieci»), è anche un poeta. Leggete:* Secolo di Magie *(ed. Vallecchi).*

◆ *Un rimorso di Jean Cocteau. A proposito di Catulle Mendès. — «Il m'est arrivé, pendant une longue période ingrate où la jeunesse cherche le fin du fin et se tourne contre ses maîtres, de moquer Catulle Mendès et de le peindre sans amour. Je le regrette».*

DEL TRADURRE MALLARMÉ

8.

Nel complicato viluppo verbale, ch'è il dettato mallarmeano, l'uso delle inversioni — frequente e sagacissimo — rappresenta ancòra l'intelligibile difficoltoso, sostenuto da quasi un senso di compiacente semplicità. Ma quando il testo è tutto nelle ardite incrostazioni, e a volte stratificazioni, di immagini, nelle folgoranti trasposizioni dall'oggetto all'idea assoluta, nel magnetico scambio di corrente con cui ogni oggetto e ogni idea si rispondono e a un tempo èvocano, allora il filo sintattico sfugge di mano e, ahimè, si nega caparbiamente, riinghiottito nel buio su cui stanno sospesi i vocaboli che non per questo cessano di brillare.

La costruzione della poesia di Mallarmé è sostenuta da numerosi « cunei » sintattici che si inseriscono saldamente nei fianchi del discorso tanto da cementarsi con esso; a volte condotta con tecnica musiva, richiede una distaccata visione perchè possa risaltare nel suo insieme il disegno che sfuggirebbe ad un avvicinato punto di osservazione.

Non infrequente anche il caso di un doppio — e parallelo — ordine sintattico in uno stesso componimento, ove però l'idea di parallelo è troppo semplice, trattandosi piuttosto di intersecarsi di costrutti, come di fili impicciati.

Si aggiunga, poi, che gli incisi — abbondantemente usati come macchie di colore, forse, — originano notevole confusione per la quasi totale abolizione della punteggiatura cui ben presto perviene Mallarmé; esigenza, quest'ultima, di dare alla propria poesia realizzata come un'idea di costruzione monolitica.

Interessante, a proposito della punteggiatura mallarmeana, la diversa esigenza che sospinge il poeta e il prosatore: il Thibaudet (10) ne ha sottilmente discusso calcando, però, troppo la mano sul valore pittorico dei segni d'interpunzione. Perchè, infatti, proprio nella poesia — ove più si comprendono presenti tali preoccupazioni coloristiche — i predetti segni tendono decisamente a scomparire del tutto, quando invece nella prosa aumentano fino all'inverosimile? La questione è più seria di quanto sembri: nella prosa non tanto si tratta di materializzazione delle pause della voce — cui corrisponderebbe in poesia lo spazio bianco — quanto di chiavi di vòlta della costruzione sintattica, di principii di organizzazione intorno ai quali il discorso si rattrae per farsi più fitto e conciso, proprio nel senso di tutta la estetica mallarmeana e in armonia con la peculiarissima psicologia da cui essa nasce.

E nell'opera in versi, parimenti, la soppressione della punteggiatura deriva da quell'esigenza, che fu in ispecie dell'ultimo Mallarmé, di poesia intesa quale principio autonomo di suggestione, il che implicava l'abolizione di ogni traccia che la riconducesse al travaglio creativo, come nell'edificio ormai rifinito non appaiono i segni della sua interna struttura e tanto meno dei punti-chiave intorno cui la costruzione si articola.

La sintassi di Mallarmé aspira a divenire ideale sintassi lirica, riuscendo, però, soltanto a dare un brivido arcàno alla parola per la quale il poeta sognava una vita autonoma al di fuori dell'occasione e del tempo in cui era nata: « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distance ou présentée de biais comme contingence » (11).

Un ambizioso sogno, quindi, anche questo della parola, che in un tentativo accanito di realizzazione dà luogo a soluzioni verbali forse troppo misere, rispetto alla grandezza del sogno, e che il più delle volte riducono il problema di lettura ad uno sfibrante e pedantesco congetturare su giochi verbali e ambiguità di parole-trappola (infelice ma calzante espressione, quest'ultima). Spessissimo non si tratta, infatti, che di un problema di « collocatio verborum »: la parola, cioè, inusitatamente e calcolatamente disposta nel giro del verso (sovente in apertura o chiusura del verso, o addirittura in « rejet »), viene proiettata come attraverso un prisma sullo schermo bianco della pagina ove, sconcertante e carica di misteriose suggestioni, si frantuma in tutta una larghissima gamma di significati e di colorazioni.

☆

Un'ultima considerazione, questa volta di carattere metrico, sulle difficoltà cui va incontro il traduttore da Mallarmé.

Il problema del verso è di capitale importanza per il poeta del Faune; a tal punto che sotto il titolo « Crise de vers » — un'intiera sezione delle *Divagations* — sono raggruppate le sue numerose considerazioni sull'argomento, tra le quali si è scelta quella che segue, un po' lunga invero, ma importante e per il contenuto, lucidissimo, e per la chiarezza della forma che stavolta non esige la ormai consueta traduzione a piè di pagina: « Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin; dans une crypte, la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vint à manquer; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale.

La variation date de là: quoique en dessous et d'avance inopinément préparée par Verlaine, si fluide, revenu à de primitives épellations.

Témoin de cette aventure, où l'on me voulut un rôle plus efficace quoiqu'il ne convient à personne, j'y dirigeai, au moins, mon fervent intérêt; et il se fait temps d'en parler, préférablement à distance ainsi que ce fut presque anonyme ».

Questo lungo discorso dà l'esatta misura di come Mallarmé fosse cosciente delle sue innovazioni nel campo della metrica. Perchè è proprio il verso il grande protagonista della rivoluzione mallarmeana. Un verso che per purezza di composizione ricorda quello dei classici (Ungaretti, al proposito, cita perfino Racine (12): un fraseggiare conciso, un cromatismo suggestivo, una musica sostenuta che nelle cesure ha il suo respiro lirico e nelle rime l'impennata necessaria a sostenere la voce prima che il verso che segue risucchi l'emozione; e questa ondeggia in bilico, spesso, sull'eleganza di un *rejet*.

Si legga ancòra in « Crise de vers »: « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère ».

(continua) **LUIGI DE NARDIS**

(10) A. THIBAUDET, *La poésie de S. M.* Gallimard, Paris 1926. Si veda il pgf. *La Ponctuation* a pag. 333.

(11) « Le parole si accendono da sè in più di una sfaccettatura riconosciuta la più rara o che valga per lo spirito, centro di vibranti sospensioni; il quale le percepisce indipendentemente dalla usuale connessione, proiettate, come pareti di grotta, finchè dura la loro mobilità o principio, essendo quanto del discorso non si dice: pronte tutte, prima di estinguersi, ad una reciprocità di riflessi, distante o presentata obliquamente, secondo il caso ». (*Divagations*).

(12) Inchiesta sulle traduzioni — a cura di Luigi de Nardis — *La fiera letteraria*, Anno VI, n. 32 del 12-8-1951.

Per un rinnovamento della critica

(continua da pagina 1)

smondo Freud. E poichè tanto Sartre, in polemica contro quel Camus che, nella sua mentalità piccolo borghese osa tendere ancora verso una « legge morale », quanto André Breton ritengono di dover strettamente collegare « les magnifiques découvertes de Freud » (*Clé des Champs*) col materialismo dialettico, non sembra si possa mettere in dubbio il giusto debito di ambedue, anche verso i nostri idealisti dell'estetica « pura ».

Che, d'altra parte, alla medesima estetica vanno egualmente debitori quei surrealisti, i quali, nel dominio estetico, onorano l'« assenza » (parola « pura », poesia « pura », « bianco su bianco » ecc.): termine che nel dominio morale, risponde perfettamente all'amoralità pura idealistica, e, nel metafisico, al « nulla » esistenzialistico, specie francese. (Analogia non dissimile tra perenne « dramma » dissidio, urto idealistico-dialettico e « angoscia » dell'esistenzialismo ateistico attuale).

Che, infine, il De Sanctis, non avrebbe potuto rendere peggior servizio alla Francesca storica (per quel poco che se ne può raccogliere da cronisti e commentatori), che di farla apparire una di quelle « care » e « nobili » donne, di cui ho dianzi riferito. (Se così fosse realmente stata, Dante non avrebbe certo in sua presenza lagrimato « triste e pio »; ma, da persona che non aveva peli sulla lingua, l'avrebbe sicuramente gratificata del titolo di Taide). Nè avrebbe potuto peggio fraintendere le delicatissime sfumature del più commovente episodio della *Commedia*. Di quella *Commedia*, nella quale il Poeta appare in ogni particolare, uomo presente e vivo, e consapevolissimo ammonitore. (Lettera a Can Grande).

Parole severe e penose. Ma che di fronte ad ormai quasi tre generazioni di giovani, in ogni ordine di scuole educate al culto addirittura idolatrico dell'estetica idealistico-storicistica e della sua critica, debbono pur essere, *sine ira et studio*, ma ben chiaramente dette a difesa e affermazione degli insopprimibili valori cristiani.

GUIDO MANACORDA

VETRINETTA

ENRICO FALQUI, *Novecento letterario*. Firenze, Vallecchi.

Enrico Falqui, attento lettore, ha raccolto in questo volume i suoi ultimi articoli. Un folto volume di quasi 500 pagine: dal Carducci al giovanissimo Goffredo Parise: dalla « donnissima » Carolina Cristofori in Piva a un romanzo di un giovane che nella celeste età dei vent'anni già dimostra di saperci fare in quell'ardua prova che è un primo « romanzo ».

Gli scritti, nell'ordine, riguardano: Carducci; Gozzano; Croce; Serra; Slataper (pagine molto documentate); Campana; Barilli (« Più gli anni passeranno e più gli incanti di Barilli andranno aumentando »); Tozzi; Pea; Soffici; Taliani; Comisso; Quarantotti-Gambini; Peirce; Pintor; Giuliotti (il da tutti dimenticato Giuliotti); Pasquali; Ojetti; Majuri; Longhi (Roberto Longhi: « Dispiace, ma non sorprende, che nelle storie letterarie del nostro Novecento, per solito molto accoglienti e complimentose, non si tenga alcun conto del valore di taluni critici come scrittori di pagine propriamente critiche); Praz; Savinio (vissuto in Francia, oggi avrebbe nome e fama di un Apollinaire, di un Jacob, forse di un Cocteau...); Aniante; Marotta; Gadda; Banti; Landolfi; Lisi; Santi; De Libero; De Angelis; Tobino; Pavese (« la più compiuta e originale espressione delle poesie di Pavese si trova nei suoi racconti »: a proposito di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*); Moravia; Jovine; Berto; Seminara (un « meridionale » da seguire con attenzione); Levi; Sanminiatelli; Alvaro; Bacchelli; D'Arzo; Vaquer; Serantini; Rea; Prisco; Romano; Bonanni; Brignetti; Cacciatore; Parise.

La intelligente attenzione del Falqui, che è poi un'amorosa diligenza armata di utilissime pezze d'appoggio bibliografiche (« appoggi » che gli permettono, spesso, di presentare uno scrittore nei suoi antecedenti) ci offre, con questo volume, una « cronaca » dei nostri recenti libri (dei nostri fatti letterari) che sarà un giorno preziosa per delineare un serio bilancio di questi anni così affannati anche nel campo letterario.

CARLO MARTINI

BORTOLO PENTO, *Lunghi giorni del sud*. Genova-Savona, Editrice "Liguria".

Questi nuovi versi di Bortolo Pento mi hanno preso. Egli è sempre il poeta intimo e delicato, dai colori e accenti armoniosamente intonati.

Ho notato un'introspezione minuta e acuta, sempre dettata da un impulso a un bene ineffabile, presente o dolcemente evocato, oppure disegnato con purezza nel futuro. Il Pento sa effondersi, sa tuffarsi nell'elemento visivo naturalistico delle cose belle, ricche di melodie e di luce. Spesso è colto come da una vertigine soave e indugia (forse troppo?) nelle sue commozioni, nelle sue aperture innocenti, melanconiche e tenere. Spesso egli è trasfuso nella realtà della natura, colta nelle sue luci stagionali, specialmente primaverili.

La raccolta ha un *tono* particolare tutto proprio, *parlato*, che persuade per la sua casta sincerità, per la sua linea viva, diciamo.

GIUSEPPE GERINI

WILLIAM SANSOM, *Il volto della innocenza*. Milano, Garzanti.

Indagatore della gelosia ne *Il corpo* (il suo primo romanzo), Sansom, in *The face of the innocence*, dà una sottile e complessa rappresentazione di una psicopatia femminile che pone molti più problemi di quanti non ne risolva, e passa attraverso pagine di meditata bellezza alternate ad altre di troppo facile contentatura; ma bisogna dir subito che, se la tentazione di dir male del romanzo è fortissima, onestà vuole che si concluda con giudizio assai favorevole. Infatti Sansom organizza un racconto che ha tutta l'aria di reggersi sul miracolo della trovata che fiorirà da sè, per via, sulla pagina bianca, e lo regola sulle bizzarrie di una donna, Eva, il cui bisogno di evasione e un antico cumulo di desideri repressi si traducono in menzogne innocenti prima, e poi in azione apertamente colpevole e immorale. Ma poichè le responsabilità della protagonista sono studiate come sintomi di una malattia, non si vede come il romanzo potrebbe reggersi e qual pregio avrebbero le trovate, diciamo, di sceneggiatura (tutto è possibile, ma artisticamente facile con gli psicopatici), se l'autentico virtuosismo di uno scrittore di razza non ci facesse passare, di spinta in spinta, attraverso azioni e reazioni del mondo circostante ad Eva, che costituiscono il meglio del racconto, in pagine anche ottime. I due accenti più tipici e rilevati del Sansom sono un umorismo spesso eccellente, ed una sommessa commozione derivante da simpatia umana e da pietà, che annulla certi approdi obbligati dell'umorismo, al pessimismo ed al sarcasmo: un risultato, confessiamo, che respinge di per sè molte, e molto facili, accuse.

Il racconto è labilissimo, tutto incentrato sulle perplessità che l'eccezionale protagonista femminile suscita in due amici, l'uno dei quali se la sposa, l'altro la studia, non senza interesse amoroso, e un terzo, totalmente fatale e strumentale, interviene a godersela ed a travolgerla in una tragedia, togliendola dallo stato d'innocenza, che è quello della menzogna, per immergerla nella realtà che è colpa. Come non è nuovo il personaggio di Eva non sarebbe nuova la tesi, che le ambizioni sbagliate conducono i temperamenti troppo romantici dall'innocenza del sogno al delitto; ma è quasi certo che Sansom non ha voluto dire tutto questo, anche se gli è capitato di dirlo, probabilmente pago di scegliersi un carattere femminile che comportava tante provocazioni letterarie e intellettuali. Dobbiamo riconoscergli singolare virtù di romanziere, se è riuscito a scioglierle in modi congrui alla narrativa.

E. VALLI

RICCARDO BACCHELLI, *Lo sguardo di Gesù*. Rizzoli, Milano.

Nel *corpus* delle opere bacchelliane che Rizzoli va ristampando di buona lena (siamo già al quindicesimo titolo), dopo la gustosa e acuta biografia di Rossini, esce in seconda edizione (1ª ed. 1950) *Lo sguardo di Gesù*: un romanzo dei più impegnativi del Bacchelli, l'ormai celebre storia dell'indemoniato Itamar, che liberato da Gesù e rinviato da Lui nella vita a raccontare quanto gran cosa gli abbia fatta il Signore e la pietà che ne ha avuto, passa attraverso molte esperienze ma sostanzialmente desideroso di una sola: rivedere lo « sguardo di Gesù », nel quale soltanto sente di poter trovare la spiegazione di ciò che non capisce. Alla fine capirà sul Golgota, ai piedi della croce, mentre l'altro indemoniato, che l'ha inseguito pieno d'odio e di furore, lo uccide. « In quella tenebra » intenderà: « ch'era meglio non risanare, se la coscienza gli era stata restituita per sapersi perduto e riprovato e morto in spirito... Sentì soltanto che allora e solo allora era del tutto guarito, e ringraziò Gesù della grande misericordia, d'averlo guarito. E passò nel mistero di quell'ora e di sempre ».

P. Z.

RIZZOLI, *Bur nn. 723-25, 726-29, 730, 731-34*. Milano.

W. A. TOEPFFER, *La biblioteca di mio zio e altre novelle ginevrine*: quattordici racconti che saranno distribuiti in due volumi. Il primo (723-25) ne comprende cinque: *La biblioteca di mio zio, Il presbiterio, La paura, L'eredità, Elisa e Widmer*. Nella traduzione di F. Filippini, gli italiani possono ora accostarsi a questo svizzero che « fra il tedesco e il francese è stato preso e premuto così, dolcemente, senza soffrire nè gridare » (D'Aureviliy). Un « minore » ottocentesco, di cui Sainte-Beuve rilevò « la naturalezza, il senso morale, la semplicità, la finezza e la bonarietà umana ».

DANIEL DE FOE, *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders* (726-29): e il titolo originale seguiterebbe: « ... nata nella prigione di Newgate, e che, in sessant'anni di vita, senza contar la fanciullezza, fu per dodici anni sgualdrina, si sposò cinque volte (una delle quali col proprio fratello), per dodici anni fu ladra, per otto deportata in Virginia; e infine diventò ricca, visse onesta e morì penitente. Scritte, secondo le sue stesse memorie, da D. De Foe ». Ce n'è abbastanza per una segnalazione: si aggiunga che il libro, fingendo le Memorie dettate nel 1683, uscì nel 1722, e contribuì alla nascita di quel romanzo di costume che costituì « la gloria del Settecento inglese ». Trad. di U. Dèttore.

THOMAS MAMI, *Padrone e cane* (730). Di questo « idillio », pubblicato con altri racconti anche da Einaudi, « Idea » diede conto a suo tempo. La traduzione è di R. Costanzi.

ALPHONSE DAUDET, *Il Nababbo. Costumi parigini* (731-34). Pubblicata nel 1877, quest'opera è definita dal traduttore e annotatore T. Antongini, « una memoria del tempo stesso dell'autore » che, funzionario del Gabinetto del duca di Morny, potè dare del Secondo Impero che costituisce lo sfondo de *Il Nababbo*, una rappresentazione così vivida, da suscitare, allora, parecchi malumori. Un eccellente prodotto dell'impressionismo.

O. S.

LA GIARA, *Rassegna siciliana della cultura dell'arte della scuola*. Anno II, N. 2 e 3.

Questo doppio numero della bella Rassegna siciliana *La Giara* diretta dall'on. Pietro Castiglia, Assessore alla P.I. per la Regione siciliana (Dott. Enzo Tricomi Direttore respons.), contiene gli atti del *I° Congresso internazionale delle Arti figurative*, svoltosi a Palermo e successivamente a Siracusa, Catania, Taormina, Messina, dal 15 al 20 aprile 1953. Nell'Aula magna dell'Università di Messina chiuse i lavori l'on. Pietro Castiglia con un discorso denso di dottrina riscattata in quella forma armoniosa e calda di dire che è uno dei pregi dell'arte oratoria del nostro Assessore. Circa una novantina gli artisti e i critici che accolsero l'invito raggiungendo la Sicilia da varie nazioni, e tutti offersero al *Congresso* il contributo delle loro esperienze e i risultati delle loro indagini per la soluzione — o per lo meno la messa a punto — dei più scottanti problemi riguardanti le arti figurative.

Si capisce che da una visione generale delle varie comunicazioni affiorano tendenze varie e interpretazioni talora diverse dei problemi; ma tutte, nel travaglio comune, sottolineano — come si augurava l'on. Restivo, Presidente della Regione siciliana, nel dare il saluto ai Congressisti — « l'unità della nostra cultura e della nostra spiritualità ».

Le comunicazioni, circa una quarantina, sono raggruppabili attorno ai seguenti temi fondamentali: *Le arti figurative nell'epoca presente; Le arti figurative nei rapporti con il pubblico, la critica, la stampa; Concetti, pareri e voti sulle organizzazioni delle grandi Mostre a carattere nazionale e internazionale; Scambi con l'Estero sotto ogni aspetto considerati.*

Alle comunicazioni si alternano frequenti e non meno interessanti escursioni turistiche che diedero modo ai congressisti di scoprire e apprezzare le molte e rare bellezze della nostra Terra siciliana, la più adatta e ideale cornice per un Congresso di arti figurative.

Questo numero de *La Giara*, stampato con la consueta cura ed eleganza su carta patinata, offre, del Congresso, pure un'ampia documentazione fotografica, con clichés e fotolito di Bruno Fabbri.

PIETRO CALANDRA

ENRICO D'ALESSANDRO, *Sentimento e tecnica della recitazione*. Milano, "Àncora".

Giovane di neppure trent'anni, Enrico D'Alessandro ha già modo di affiancare al suo ruolo di regista quello di *teorico* dell'arte del recitare. E questo per la sua esperienza, ricca, anche se necessariamente non molto lunga. Le prime prove come regista il D'A. le diede nell'anteguerra, giovanissimo, al teatro dell'Università di Roma; le ultime sono le regie del *Faust* di Goethe, del *Prometeo* di Eschilo, del *Brand* di Ibsen e dell'*Annuncio* di Claudel.

Il suo libro sulla recitazione, uscito ora per i tipi dell'*Àncora*, è insieme un manuale e un messaggio, un'opera di esperienza e insieme di entusiasmo. L'attore — secondo il D'A. — non può contentarsi di uno o due elementi dell'arte recitativa, ma deve possederli tutti, da quelli più materiali (movimento, gesto, respirazione, ecc.) a quelli più propriamente artistici (parola, sentimento, virtù interpretativa). Studio attento ed esercizio paziente sono i fondamenti del vero attore: il quale non potrà mai spuntare dalla vanità e dall'improvvisazione, ma soltanto dalla volontà ferma e dalla passione fervida.

« Essere attori » sono le parole con cui il pregevole volume si conclude « significa darsi a un lavoro, a una fatica d'ogni istante, a una sorveglianza di sè costante e sempre più severa, via via che la maturità si avvicina. L'attore fino alla morte può e deve imparare. Essere attori significa soprattutto credere nella propria missione. Soltanto questa convinzione profonda potrà convincere lo spettatore, renderlo partecipe e vibrante della meravigliosa illusione che per sua magia potrà rinnovarsi instancabilmente ogni sera ».

FRANCO FOCHI

◆ ***Perchè non si ristampa la versione esiodea di Alfredo Panzini:** Le opere e i giorni di Esiodo? L'edizione dei Fratelli Treves è ormai introvabile. E' un caro libretto scritto con stupenda freschezza ed eleganza. Rievoca, nell'« introduzione non erudita », fra l'altro, certe letture greche di Francesco Acri: « Fiori e sole erano intorno, giovanezza nei cuori. Si sceglieva un luogo all'ombria, e ognuno si posava come meglio piaceva intorno al buon maestro... ».*

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 47 - ROMA, 21 NOVEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

ANTICO E NUOVO
nelle letterature moderne

Romanticismo è — come ognun sa — parola dalle mille accezioni e, per conseguenza, dall'ambito capricciosamente mutevole. La si può estendere o restringere a soffietto, assumendola a indicatrice di tutto un fondamentale, eterno atteggiamento dello spirito o limitandola al significato della rivolta germanica antiromana, identificandola con tutti i movimenti di liberazione dell'arte dai ceppi di mode consacrate o intendendola più precisamente come reazione alla ferrea disciplina del classicismo rinascimentale. Proprio per questo critici e storici della letteratura si sono spesso sollazzati a scovare, in ogni età e in ogni ambiente culturale, anticipazioni e corrispettivi della grande fiammata che dalla Germania si estese a tutte le letterature europee, alle soglie dell'Ottocento. È stato facile — anche sulle tracce degli entusiasmi dei primi romantici per lo Shakespeare — trovar prefigurati molti aspetti della vera letteratura romantica nell'età elisabettiana in Inghilterra e nel *siglo de oro* spagnolo; neppure dinanzi alle letterature classiche ha arretrato l'impulso a rintracciare atteggiamenti e coloriti romantici.

Se poi del romanticismo si vuole considerare soprattutto la ribellione alla tirannia delle scuole letterarie tradizionali e particolarmente alla grande tradizione classicista, non manca neppure sotto questo aspetto la possibilità di scorgerne anticipazioni nei primi secoli dell'età moderna. Ma, come ognun sa, a tal riguardo soprattutto la Francia ha avanzato titoli a questa rivendicazione, facendosi forte della *querelle des anciens et des modernes* che divampò al culmine del *siècle d'or*, negli ultimi decenni del secolo XVII e agl'inizi del XVIII. Non contenta di aver sopravvalutato, nel quadro della cultura europea, il proprio apporto alla rivoluzione romantica, sia facendone proclamare padre assoluto Gian Giacomo Rousseau dal barone di Seillière, sia celebrando, e facendo celebrare a mezza Europa, come data d'inizio del romanticismo, il 1830, l'anno di *Hernani* e della *Fantastica* di Ettore Berlioz, la cultura francese ha sbandierato la celebre *querelle* come radice di tutta la grande rivolta anticlassica che scoppiò in età romantica.

A liquidare tale pretesa sarebbe bastato far notare che mentre nei romantici la rivolta anticlassica si configura, oltre che nel tono e nei modali espressivi, anche e specialmente sul piano contenutistico, come rivendicazione della possibilità, per l'artista, di scegliere temi più consoni ai propri gusti, ai propri sentimenti, ed ai gusti o ai sentimenti dell'età e del popolo in cui vive, che mentre anche in Italia, ai primi dell'Ottocento, la contesa si profila proprio in questo senso (e basta pensare al *Sermone sulla mitologia* del Monti e alla *Lettera semiseria* del Berchet, secondo l'acuta esegesi del Galletti), in Francia invece la *querelle* si profilò come orgogliosa rivendicazione, in senso nazionalistico, dell'eccellenza raggiunta dagli scrittori connazionali contemporanei in confronto con gli antichi. Il La Motte rifaceva virgilianamente l'*Iliade* in dodici libri; Carlo Perrault esaltava imitatori di Orazio e degli epigrammitisti come il Regner a il Voiture, o il Boileau, che egli poneva al disopra di Orazio e Giovenale, ma che ad ogni modo aveva seguito le orme del primo, o Molière, che aveva spesso seguito le orme di Plauto e Terenzio, o Rotrou, imitatore anche di Seneca e dei tragici greci. Si trattava allora di far giustizia del preconcetto che l'arte dovesse essere soltanto imitazione dei classici e con la rassegnata sicurezza aprioristica di non poterne pareggiare la perfezione; le conquiste dei grandi poeti e scrittori contemporanei dimostravano, secondo i novatori, che i moderni potevano battersi alla pari con gli antichi, anzi superarli, perchè ricchi dell'esperienza e dei progressi accumulatisi in tanti secoli. Data questa impostazione, difficilmente poteva venire in luce l'opportunità di abbandonare gli argomenti, il contenuto della poesia classica; il Corneille aveva scritto una *Medea*, un *Orazio*, una *Morte di Pompeo*, un *Nicomede*, un *Edipo*, un *Sertorio*, una *Sofonisba*, un *Otone*, un *Agesilao*, e una *Psiche* in collaborazione con Molière, questi aveva scritto un *Anfitrione* e molte pastorellerie di gusto arcadico, il Racine aveva scritto una *Tebaide*, un'*Andromaca*, un *Britannico*, una *Berenice*, un *Mitridate*, un'*Ifigenia*, una *Fedra*, e i *modernes* potevano esaltare tutti questi drammi al disopra dei modelli greci e latini, senza trovar nulla a ridire sul fatto che essi riproducessero sulla scena i vecchi miti o i fatti della storia greca e romana, non distaccandosi troppo dalla maniera con cui gli antichi li sentivano. Per giunta la superiorità dell'arte moderna era fatta consistere dai novatori nei progressi della *raison*: mentre il classicismo antiromantico additava winckelmannianamente nei capolavori greci e latini la saggezza inarrivabile di una superiore armonia, e i romantici, contro tale armonia che al loro gusto sapeva di costruito e formalistico, opponevano l'ingenua freschezza, l'istinto della poesia primitiva, i *modernes* dell'epoca di Luigi XIV consideravano gli scrittori della Grecia e di Roma come figli di un'età ancora rozza o poco progredita e a loro opponevano la più raffinata civiltà della corte di Versailles. Bastano questi due aspetti fondamentali (fedeltà complessiva al contenuto dell'arte classica; contrapposizione ad essa in nome della *raison* e del progresso) per far capire come fra la *querelle* e il romanticismo non ci sia alcun effettivo punto di contatto.

Ha creduto invece di poterne ravvisare ancora Giacinto Margiotta, autore di un dotto e pregevole volume intitolato *Le origini italiane de La querelle des anciens et des modernes* (Editrice Studium, Roma, 1953): infatti, a pagina 168, accennando alle ripercussioni della *querelle* in Inghilterra e notando che lo Swift era dalla parte dei *modernes*, egli soggiunge: « Giunti qui non siamo più alle origini della contesa fra antichi e moderni, ma in pieno romanticismo ». È noto a tutti quale astrale distanza sussista invece fra i *sels secs* dello Swift e il tono della poesia romantica, specie di quella inglese.

Il Margiotta, dunque, giustifica la tendenza di certa cultura francese a scorgere nella *querelle* un anticipo del romanticismo, ma mira a negare a quel grande episodio della storia culturale di Francia il merito d'aver costituito la prima manifestazione d'uno dei più grandi aspetti della mentalità romantica. Per lui l'opposizione ai modelli classici, la tendenza a rivendicare il moderno di fronte all'antico risale agli albori della cultura italiana. Ed egli si è proposto di tracciare la storia di tale tendenza nella cultura italiana fino al trasferi-

(continua a pag. 2)

ETTORE PARATORE

Introduzione all'"Adolphe" di Constant

L'*Adolphe*, come si sa, è un romanzo autobiografico; non solo perchè scritto in prima persona, ma perchè sostanzialmente calcato sulle vicende personali dell'autore, e sul suo modo, sostanzialmente eguale con le varie donne della sua vita, perchè sempre eguale lui stesso, di venire disegnando man mano, come se ogni volta l'inventasse per la prima volta, la parabola dei suoi amori. « Les circonstances sont bien peu de chose, le caractère est tout (...). On change de situation, mais on transporte dans chacune le tourment dont on èsperait se délivrer »: sono le ultime righe della *Réponse* alla *Lettre de l'Editeur*, conclusione della conclusione del libro, che i *Journaux* confermano come personale esperienza di Benjamin, prima e dopo il giro d'anni a cui il libro risale; non meno naturale tuttavia è che, a cominciare dai contemporanei, l'interesse dei lettori dell'*Adolphe* si sia esercitato a risalire dal romanzo agli innumerevoli documenti, lettere e diari, quasi fonti essenzialissime dell'invenzione poetica. Così nell'evanescente Laura, occasione metafisica del *Canzoniere* del Petrarca, fu irresistibile individuare Laura de Sade, e in Silvia e Nerina la figlia del cocchiere di Casa Leopardi; per non dire dell'epopea di *Guerra e pace*, in cui anche fu possibile leggere la falsariga dei più teneri ricordi familiari dello stesso Tolstòj e nella conversione dell'Innominato, culmine e centro dei *Promessi sposi*, il dramma religioso vissuto in proprio dal Manzoni.

Per quanto vi è di autobiografico nella materia dell'*Adolphe*, veda dunque il lettore, nella strabocchevole letteratura che esiste in proposito, magari solo la *Notizia introduttiva* scritta da Maria Ortiz per la sua traduzione italiana dell'operetta; con rara finezza e intelligenza delle varie psicologie in giuoco, ed esperto orecchio a cogliere le sfumature del cuore nei toni dell'arte. Sennonchè, restare troppo esclusivamente e a lungo in codeste ricerche, è tanto più pericoloso, quanto più, in opere del genere, scopertamente suggerito (sembra) dal testo medesimo; pericoloso, perchè rischia di sviare dal cammino inverso, che l'autore compiè dalla cronaca alla poesia, e ridurre l'opera a una specie di racconto cifrato, di cui importino soprattutto i pettegolezzi che vi sono allusi. « C'est préférer la médisance à l'esprit et substituer un simple bavardage à l'observation du coeur humain », scriveva lo stesso Constant (in prefazione alla traduzione inglese dell'*Adolphe*, 1816); protestando contro « la rage de découvrir dans les ouvrages d'imagination les individus que l'on rencontre dans le monde »: « elle les diminue, leur donne une signification qu'ils n'ont pas, détruit leur intérêt, annihile leur raison d'être ». Nella quale protesta i pettegoli si limiteranno a ravvisare la preoccupazione, che giustamente animava l'uomo, di distrarre i loro sguardi dai veri personaggi della sua storia, prima fra gli altri colei che per Benjamin era stata Minette, ma per l'Europa era la celebre, e perciò subito riconosciuta da tutti Mme de Staël; chi ha senso d'arte, vi ravvisa la preoccupazione dell'artista, deluso che la sua opera non venga letta nel tono e nello spirito in cui fu scritta, il desiderio di aiutare altri a metterla, come si fa con un quadro, nella luce giusta.

Sotto questo aspetto, il minuzioso lavoro eseguito dai critici-biografi, per accertare in quali particolari la linea della figura di Ellénore, antagonista femminile di Adolphe, si allontani dalla storia e dalla figura di Mme de Staël: e qui si contamini della storia di Mme Lindsay, li inserisca episodi quando non parole addirittura di Charlotte von Marenholz, altrove metta a profitto esperienze che nella vita del Constant portano il nome di Mme Talma; e il molto che dell'amoroso Benjamin, con la Staël e con le altre di cui è menzione nei *Journaux*, cade fuori dalla linea del protagonista: le innumerevoli divergenze, insomma, che fu facile riscontrare nella sostanziale identità dalla vita al romanzo, è sperabile possano farsi risalire a miglior origine che non sia il furbo intento di mascherare e confondere le cose per riguardo alle persone del racconto cifrato: se non proprio per renderlo più piccante a scoprirne la chiave. Chi conosce i *Journaux*, sa che, a un certo stadio del primo progetto, Adolphe doveva incontrare un'altra donna, per averne nuova ragione a separarsi da Ellénore: proprio come accadde per anni all'irresoluto Constant di meditare uno o altro matrimonio per salvarsi dall'incombente Minette, e come infine lo manderà a effetto con quel *monstrum* di docilità e devozione che almeno fino alle nozze fu per lui Charlotte. Ma nel *Journal abrégé*, 28 décembre 1806, dopo aver letto il romanzo a un amico, il Constant annotava: « Cette lecture m'a prouvé que je ne pouvais rien faire de cet ouvrage en y mêlant une autre épisode de femme. Ellénore cesserait d'intéresser, et si le héros contractait des devoirs envers une autre et ne les remplissait pas, sa faiblesse deviendrait odieuse ». Dove il fatto che, nella vita, il Constant non rifuggiva e non rifuggirà da quella e da peggiori « faiblesses », ci sembra sufficiente prova che, raccontandosi sotto il nome di Adolphe, egli in realtà non era inteso a raccontarsi sotto altro nome, ma sceglieva dalle circostanze della propria vita, come avrebbe potuto scegliere da circostanze comunque apprese o inventate, quanto gli serviva a tracciare la linea del patetico ritmo, che gli si adombrava nella fantasia. Così nessun poeta si risolve nelle fonti letterarie a cui attinge, e le ricerche che se ne fanno, lasciano le mani vuote.

Quale linea dunque si adombrava nella fantasia del Constant, quando nell'autunno 1806, interrotta improvvisamente l'opera *De la religion*, cominciava a scrivere il romanzo della propria vita, prima intorno alla figura di Charlotte, ma poi subito distendendosi, come trascinato da un impulso più forte di lui, nell'episodio di Ellénore? O diciamo più semplicemente: in che senso veniva egli riassumendo, tagliando, aggiustando, dagli ormai più che dodici anni della relazione con Mme de Staël, sempre sul punto di esser lasciata e sempre trionfante, e in genere dalla propria adolescente disponibilità e avarizia all'amore, con colei o con altre?

(continua)

EURIALO DE MICHELIS

Islamismo e storia contemporanea nelle "Memorie" dell'Aga Khan

L'Aga Khan, che molti conoscono soltanto come principe del *turf* o ex-suocero di Rita Hayworth, è uno dei più singolari e complessi personaggi del nostro tempo. Trasformato dai rotocalchi in esponente della mondanità internazionale, è stato invece uno degli artefici dell'indipendenza indiana, ed è forse tuttora un uomo politico molto influente nel grande giuoco dei Dominions, ed ovunque essi abbiano contatti o rapporti con il mondo islamico: egli è infatti il capo della setta ismailita che comprende parecchie decine di milioni di maomettani, è stato loro guida e consigliere, e spesso il *deus ex machina* nelle tragedie di un vasto palcoscenico, che dalla Turchia al Pakistan, dall'Egitto alla Persia, dall'Africa Orientale alla stessa U.R.S.S., presenta autori e attori uniti da una visione islamica dei problemi che presto, anche a giudizio di questo loro eccellente conoscitore, in chiave islamica dovranno appunto essere risolti. Dopo il risveglio dell'India, della Cina e, in genere, dell'Oriente asiatico, non si vede perchè si dovrebbe dubitare di una previsione così logica, che per l'Aga Khan è anche il frutto di una umanissima speranza. Ci si può augurare che uomini dotati del suo equilibrio e ammaestrati dalla sua esperienza, guidino più con il senno, la pazienza e il fiuto politico, che non con l'urto traumatico dell'azione, il mondo islamico nei prossimi anni.

Chi consideri qual fosse l'India al tempo non lontanissimo di Kipling, e veda qual essa è dopo due conflitti mondiali e per merito di uomini come Gandhi o Jinnah, si renderà conto che nessuna riscossa autonoma o unilaterale avrebbe mai potuto condurre alla nascita di due grandi potenze libere e complementari come quelle odierne, con inesorabile e rapidissimo svolgimento. Dalla lettura di queste memorie, pare anzi possibile inferire, che nessun agitatore, nessun paladino della libertà dell'Oriente abbia tanto giovato alla causa dell'India, quanto l'Aga Khan con il suo tranquillo lealismo, la sua opera di persuasione, il suo contributo assiduo e fedele alla grandezza inglese, riguardata non come un risultato imperiale ma come una garanzia morale. Un giudizio siffatto certamente stride con la machiavellica educazione politica degli occidentali, e con il nostro senso razionalistico, realistico e nazionalistico della storia; ma non si può dimenticare che la mentalità anglosassone, perfettamente intesa dall'Aga Khan, presenta improvvisi affioramenti di eticità puritana (quacquera, precisa l'A.), risentimenti ed esami di coscienza, impulsi e inibizioni che incrinano l'idea e soprattutto la prassi di una politica scientifica.

La visione etica della politica che pare si debba attribuire alla miglior parte ed al migliore insegnamento della dottrina maomettana, ha favorito all'Aga Khan, ai suoi consorti e adepti, quell'intelligenza del momento storico e quella comprensione dell'anima inglese, che hanno permesso ai dominati di raggiungere le mete fondamentali prima e meglio di quanto non potessero sperare se avessero seguito i metodi occidentali di lotta e di ribellione; ai dominatori, di rinunziare, più che cedere, allegando motivi di giustizia. Si vedano a questo proposito le considerazioni assai cattivanti dell'Aga Khan, a proposito dell'opera di Jinnah, e il parallelo con Mussolini.

Può darsi che i politici puri giudichino con il sorriso sulle labbra questo libro sconcertante e il suo Autore, ed è logico che la loro impazienza sia psicologicamente inconciliabile con i ritmi scelti per l'azione e studiati negli sviluppi dall'Aga Khan: ed è pur vero che il senso del tempo differenzia profondamente gli orientali dagli occidentali: ma gli storici non potranno sbarazzarsi con altrettanta facilità di queste pagine, e non prima di aver trovato spiegazioni dei fatti più persuasive di quelle che senza alcuno sforzo, per semplice deduzione dai motivi della propria fede e della propria filosofia, l'Aga Khan, e presumibilmente tutti i suoi correligionari, dànno degli avvenimenti dell'ultimo cinquantennio.

Colpiscono, oltre a queste spiegazioni, i giudizi, sempre di natura morale, che egli dà degli uomini e degli avvenimenti (si veda la diversa valutazione della responsabilità di tutto il popolo tedesco, a proposito della prima e della seconda guerra mondiale): giudizi che sono sempre ispirati a grande simpatia e tolleranza, quando riguardano soltanto i rapporti privati tra l'Aga Khan e gli innumerevoli personaggi da lui incontrati e conosciuti, ma non esitano a farsi pienamente responsabili e quasi impersonali, commisurati a punti di riferimento universali, quando si tratti di fatti pubblici.

Per quanto questo illustre personaggio sia da considerarsi europeizzato al massimo grado, quel tanto d'orientale che è insopprimibile nel suo spirito e nella sua educazione, fa del suo libro la singolare lettura che dicevamo in principio. Il nostro senso estetico di proporzione e di unità è spesso offeso o almeno disincantato dal tumultuario e, per noi, quasi incredibile passaggio da argomenti e considerazioni di grandissima importanza, ad altri di minimo interesse: il che non è certo frutto di disordine mentale, ma di una speciale concezione della vita individuale e privata, riguardata come godimento di un bene impareggiabile e dono gradito di Dio in ogni istante. Donde la suprema, generosissima mitezza, ed anzi costante simpatia dell'Aga Khan nel ritrarre uomini e donne, i compagni di un momento o di tutta una vita, dalla cui frequentazione ed osservazione egli sa trarre sempre motivi di rispetto e di piacere. Ove si pensi che i suoi incontri e le sue conoscenze riguardano imperatori e sceicchi, attori e artisti, uomini militari e uomini politici, la cui opera è spesso lontanissima dalle esperienze e perfino dalle convenienze di un ismailita puro; ed ove si consideri che egli tratta con rispettoso riguardo avversari tenaci dei suoi ideali, e si sforza di intendere i bisogni e gli errori di tutti (si vedano le pagine sull'Italia fascista, e perciò i ricordi di un tempo in cui l'Aga Khan fu eminente personaggio ginevrino e addirittura Presidente della Lega: e si veda il simpatico sforzo di intendere fedi e prassi religiose diverse dalla propria), non sarà difficile concludere, che come egli ha saputo trarre dall'Occidente ispirazione e forza per giovare alla causa della sua vasta patria, per tanti versi irrequieta e nomade, l'Occidente non dovrebbe lasciarsi sfuggire l'opportunità di valersi di questa mirabile lezione di simpatia umana, che invoglia a ricercare testi più profondi, opere più universali, esperienze più definitive del magico mondo che forzatamente ci si presenta oggi agitato e ostile, ma che potrebbe esser placato un giorno dalla nostra volontà di intendere e di partecipare fraternamente, senza le ridicole presunzioni, ad esempio, dell'Inghilterra vittoriana e postvittoriana, che nelle memorie della fanciullezza, l'Aga Khan bolla in modo perfettamente intellegibile anche al più ottuso europeo.

VLADIMIRO CAJOLI

AGA KHAN, *Memorie*. Milano, Garzanti.

SOMMARIO

BELLO E BRUTTO

Il principio romantico desanctisiano che il brutto è più interessante e più poetico del bello in quanto « se stesso e suo contrario » mentre il bello è soltanto « se stesso » e il concetto crociano che il bello ci offre la « unicità » mentre il brutto la « molteplicità », hanno una loro ragion d'essere, anche se parziali, che nessuna estetica aprioristicamente basata sul principio agostiniano del male come « deficienza d'essere », vale a dire geneticamente inferiore al bene, varrà ad intendere perchè sono sperimentabili solo sul piano della creazione.

Quel concetto agostiniano è ontologicamente valido ma non è trasferibile di peso sul piano dell'estetica perchè l'arte non dà giudizio del reale ma lo ricrea mercè la fantasia dell'artista e, nella ricreazione, il molteplice e il brutto, hanno la necessità che deriva dalla loro irrefutabile presenza nel mondo. Il limite di quei concetti sta per me invece nel non afferrare, per pregiudizio antimetafisico, che anche il bello, quando si tratti del bello artistico, possiede in sè l'aspirazione, la tensione al bello metafisico (che è anche vero e buono in assoluta egualità) ma non ha affatto risolto in sè la totalità dei contrasti, non ha trasceso il divenire, contiene sempre, sia pure in una posizione d'impaccio dialetticamente operoso o di rimorso inacquetato, il meno bello, l'imperfetto, il residuo della antitesi non risolta... Quindi il bello è realtà anch'essa molteplice e, come tale, fertile di assunzioni artistiche.

L'impegno estetico, di fronte ad esso, non è certo minore che di fronte al brutto, anzi maggiore perchè nell'artista l'onnipresente tenzone fra la materia e la sua potenza sarà più acre per l'altezza della materia stessa. Di qui le più frequenti cadute perchè mentre il naturale, il meschino, il brutto, sottostanno con una relativa umiltà alla fabbricazione poetica, si abbandonano quasi fisicamente inermi alla fantasia poetica che trova ad ispirarsene (appunto per la loro minore omogeneità ontica), il bello, il buono, il sublime, hanno una loro inalienabile aristocraticità che con difficoltà l'artista domina e controlla. L'animo del poeta deve teoricamente trovarsi al di sopra o almeno al livello di quei vertici per abbracciarne la totalità dell'essere e la vastità complessissima delle loro implicazioni esistenziali ed è quindi sovente tentato di accettarli quali gli si offrono ad un'accoglienza intellettuale acritica, ad un'ammirazione rettorica passiva.

Il bello soggiace ad una tentazione accademica inerente alla sua organica, anche se solo apparente, immobilità e pace. Quindi è reame senza dubbio più vasto e probabilmente più originale del brutto, ma più difficile ad esplorare ad occhi aperti, coi sensi desti e non abbagliati e passivi.

Il mondo delle apparenze e della contingenza non è il ghiacciaio sublime delle vette su cui sfolgora il sole delle rarefatte incandescenze, ma la sterpaglia impacciante, la piaggia inquietante, la valle putrida, per cui facendo cammino l'uomo ritrae immagini ed accumula esperienze direi quasi solo con la fisica presenza, con il suo dare attorno mani e piedi, col semplice specchiarsi nelle cose ed anche se non possa riconoscere in esse la sua patria perchè lo punge inesorabile la nostalgia di quelle vette (per le quali in definitiva è stato creato), con quelle condizioni naturali deve fare i conti, di quegli ostacoli è tentato implacabilmente di fare storia.

Anche qui la misura ci è offerta da Dante, al cui poema avevano posto mano « e cielo e terra » appunto. Egli arriva al Paradiso attraverso l'Inferno e il Purgatorio senza fermarsi al molteplice viscoso della Babilonia infernale ma anche senza dimenticare nella Gerusalemme celeste le fiamme e i geli per i quali carne e spirito gli si sono maturati d'espiazione e d'attesa.

Oggetto della poesia è tutto il reale assunto dalla fantasia dell'artista che gli dona universalità di respiro e concretezza di forme, e quindi è peccato di difetto e d'astrazione amputarla del brutto perchè molteplice così come del bello perchè unico, in quanto nella trasfigurazione estetica questi concetti si manifestano dei relativi e *non* degli assoluti.

Probabilmente il problema si faciliterebbe se ci si dispogliasse del concetto di bellezza astrattamente sensibile che aduggia sovente il giudizio e ci si elevasse al concetto tomista secondo il quale agli occhi di Dio tutto ciò che esiste è bello nella misura in cui partecipa dell'essere mentre il concetto di brutto subentra soltanto nel regno della percezione sensibile. L'arte è appunto uno sforzo di valicare la barriera trascendente nella quale l'intelletto situa gerarchicamente tutto il creato e la bellezza estetica legata, in una certa misura, alla discriminazione dei sensi.

La bellezza non è, come comunemente si crede, il fine dell'opera d'arte, l'oggetto della conquista ultima bensì la condizione dell'operare estetico, la norma non codificata ma inerente ad ogni operazione artistica consapevole e matura perchè le leggi della creazione sono le stesse agenti nel cosmo dove perpetuano l'armonia creatrice di Dio. E se la creazione di Dio non è avvilita nell'imperfetto che la serba entro il suo limite oltrepassando il quale si distruggerebbe, così la creazione poetica ospita in sè ogni frammento di vita che, comunque, viva *in* e *del* ritmo creativo originario.

Il bello e il brutto non sono categorie preesistenti all'operare estetico per cui si possa partire da esse come da canoni assoluti ma sono atteggiamenti del reale che la fantasia creatrice situa in un certo ordine gerarchico dell'essere, a seconda della filosofia che è implicita in ogni operare estetico. Risultati quindi, punti di arrivo di una assunzione e trasformazione del reale in conformità di una generale visione del mondo da parte dell'artista. Errano quindi e coloro che, teorizzando una inteorizzabile maggiore fertilità del brutto, se ne fanno un dato di partenza, un contenuto naturale, e coloro che, fiduciosi in una definizione *ab aeterno* dei canoni assoluti della perfezione, muovono da una bellezza che invece è sempre e tutta da reinventare. Dinanzi alle opere del verismo ad oltranza e dell'accademismo neoclassico noi avvertiamo infatti lo stesso senso di restrizione del reale, di deficiente respiro naturale, di preconcetta falsificazione.

L'arte genera in bellezza, o produce in bellezza, distingue acutamente J. Maritain, non produce la bellezza. La bellezza è prodotta nell'opera quale partecipazione a una qualità trascendente. E, possiamo aggiungere, essendo il risultato dell'essersi posta l'opera d'arte in sintonia con l'armonia cosmica, nella quale secondo una legge di poetica necessità hanno il loro posto, « tutte nature, per diverse sorti, più al principio loro e men vicine », anche il brutto vi sarà coinvolto ma non vi sarà presente nella sua brutta materialità bensì nel suo rapporto ontologico con l'Essere di cui è parte, quanto si vuole periferica o corrotta. Se tale non è, allora è segno dell'inferiorità del genio al suo assunto e, come tale, esteticamente negativo perchè poeticamente non trasceso.

Giunti a questo punto, ci si accorge che l'impostazione tradizionale può venire legittimamente capovolta, perchè in questa prospettiva metafisica, è il bello ad essere il molteplice anche se si tratti di una molteplicità che si risolve in armonia delle parti e non in dissidenza e singolarità d'esse. La poesia nella sua generosa espansione, nello sforzo d'incorporare a sè tutto il reale e di sublimarlo nell'universalizzazione della forma poetica, entra in concorrenza col bello metafisico che è il riconoscimento della presenza di Dio in ogni momento e parte della creazione. Mistero che forse già Plotino adombrava quando (Enneadi V, 8,9) diceva: Senza la bellezza cosa diverrebbe l'essere? e senza l'essere cosa diverrebbe la bellezza? ».

MARCELLO CAMILUCCI

"LA DANTE,,

◆ La Presidenza della « Dante Alighieri », in aggiunta alle trenta bibliotechine inviate a suo tempo in Svizzera per gli emigranti italiani, ha inviato altre cinque bibliotechine da assegnarsi ad altrettante collettività di emigrati italiani. Da parte sua, il Comitato di Zurigo ha donato due bibliotechine ai connazionali emigrati a Briga e a Delèmont.

◆ Ad *Algeri* il Comitato locale ha organizzato corsi di lingua e di cultura italiana con numerosi alunni. Recentemente hanno avuto pure luogo una conferenza del prof. Jean Alazard su « Venezia e i suoi ambasciatori » e un concerto offerto ai soci della « Dante » algerina dalla Compagnia dell'Opera Italafrica.

◆ Il mese scorso si è chiuso a *Giacarta* il 3° corso di lingua e di letteratura italiana tenuto dalla « Dante » ad oltre 150 alunni. Per l'occasione hanno tenuto discorsi di circostanza il Ministro d'Italia in Indonesia, dott. La Terza, e la Presidente del Comitato signora Subardjo.

◆ La « Dante » di *La Falda* ha commemorato il 5° anniversario della sua fondazione con un ciclo di manifestazioni alle quali sono intervenute larghe rappresentanze della collettività italiana. Il programma delle celebrazioni è stato il seguente: una conferenza dell'architetto Angelo Lo Celso su « Il genio italiano nella scienza, nella storia e nell'arte »; una serata artistica con proiezione di documentari d'arte italiana e con esecuzione di cori e scene italiane eseguite dagli alunni dei corsi del Comitato; una festa sociale e una relazione sull'attività del Comitato fatta dal suo presidente sig. Strazza.

◆ Nella città di *Melbourne* (Australia) la « Dante » ha organizzato, negli ultimi mesi, varie conferenze sull'Italia, letture dantesche e corsi di conversazione italiana.

◆ Numerose personalità della cultura e dell'arte svedesi hanno inaugurato a *Stoccolma* una mostra del libro italiano organizzata dalla « Dante » locale nel 25° anniversario della sua fondazione. Per celebrare degnamente la sua data di fondazione il Comitato ha inoltre organizzato una recita della commedia « La Patente » di Luigi Pirandello e un ciclo di letture dantesche.

◆ In questi giorni si sono aperti a *Utrecht* tre corsi di lingua e di letteratura italiana con la partecipazione di numerosi allievi. Nella stessa città il dott. Filippo Donini ha parlato su « Aldo Palazzeschi, poeta e narratore ».

◆ Una comitiva di 50 soci della « Dante » di *Wiesbaden* ha compiuto una gita culturale a Bingen sul Reno. La comitiva è stata ricevuta dal Prefetto della città che ha rivolto ai gitanti cordiali parole di benvenuto.

VALGIMIGLI E I LIRICI GRECI

Può considerarsi ormai un dato acquisito, per la moderna cultura, la consapevolezza che di una poesia, traduzione — nel senso più esterno e comune di equivalenza — non può darsi; e basta riflettere sui caratteri e i valori peculiari di un testo poetico, — dove il senso è intrinseco alla forma sì che il concetto s'incarna, senza residui, nell'immagine e negli elementi fonici che la significano — per rendersi conto che la versione dalla lingua originale è sempre un'approssimazione e in certo modo una reinvenzione. Tanto più difficile apparirà dunque la traduzione di una lirica concepita ed espressa in una lingua ricca di suggestioni musicali e plastiche e quindi più intimamente legata a certe ragioni di sintassi e di fonetica.

È questo il caso della lirica greca come sa chi ha dovuto fare, in gioventù, i conti con la lingua di Omero. L'ideale lettura di quegli antichi mirabili testi — eco di una freschissima aurorale condizione dello spirito umano — non dovrebbe perciò farsi, a rigore, che sull'originale; ma quale occasione, in verità, potrebbe consentirci di respirare ancora quella verde fragrante stagione, se non la nobile meritoria fatica del traduttore che quella poesia, per nostro conforto, ripensa e reinventa?

In Italia uno dei più significativi traduttori dei Greci — accanto al poeta Quasimodo in cui la versione si media in più personale riscoperta, con modernissimi timbri — è da considerarsi Manara Valgimigli, ellenista e filologo di razza, che ora ci ripropone nella mondadoriana collezione dello *Specchio*, in una silloge più ricca, le sue traduzioni da *Saffo e altri lirici greci*. Dalle soavi modulazioni di Saffo « dal dolce sorriso » alla grazia visiva, risolta in felicità d'essenziale discorso — di Anacreonte; dal fiero scatto di Archiloco, soldato e poeta con una maliziosa eppur naturalissima punta di « humour », al lagnoso rammarico di Ipponatte, scalzo e tremante di freddo eppure acceso di vendicativi propositi e di erotici slanci, dalla vigorosa concisione di Alceo, che al vino chiede verità e oblio dopo tanti mali patiti, alle amabili eleganze amorose della « Antologia Palatina »: un limpido panorama di ellenici incanti ci offre Valgimigli in finissime interpretazioni dove la magistrale padronanza della lingua non disgiunta da una delicata sensibilità, che è dono d'istinto e non di tecnica, restituisce dell'originale la familiare semplicità delle situazioni risolte in un verginale candore di pronuncia.

In queste versioni Saffo occupa un posto preminente. Una poesia dolce e rarefatta, la sua, dove trema e canta, come osservava il Lavagnini « la voce stessa dei sensi: ingenua immediata spontanea, non turbata e tormentata dalla riflessione »; voce in cui la realtà sfuma in malinconia e tenerezza e non v'è che il sorriso e il pianto, la gioia e l'amarezza che a un tempo si confessano e si trasfigurano. Nell'amore e nel canto è il suo destino. Nel tumulto della passione, nelle invocazioni e nei patimenti talora si contempla, stupita del suo stesso dolore: « Chi ti fa male, o Saffo? ». Odiare non sa. Mite ha l'anima e ignora il rancore. Nel suo linguaggio lucente, dove ogni *pathos* si decanta, anche la natura assume la levità del miracolo; nè il discorso si appesantisce per riferimenti mitologici, per istanze religiose o di cultura: poesia come purezza, sussurro del libero cuore. Arduo cimento quello di rendere nella nostra lingua una poesia così lieve e intima: parole scandite nella loro primitiva carica infusa da un occhio innocente, da una naturale emozione.

Basta rileggere le precedenti traduzioni di Saffo, come quelle del Michelangeli o del Mazzoni, sotto certi aspetti pregevoli, per accorgersi di come il Valgimigli abbia saputo conservare alla sua versione una più fragrante freschezza, restituendo al nuovo impasto semantico una sua nativa efficacia. Può essere utile qualche confronto: il Foscolo, nella traduzione di una sua ode famosa, per rendere più vivo il tormento della poetessa che ama e soffre ha forse accentuato un po' i toni, sì che la stessa inquadratura metrica e il legato delle rime finiscono col dare al quadro una disperante fissità che non è dell'originale: « Serpe la fiamma entro il mio sangue, ed ardo: — un indistinto tintinnio m'ingombra — gli orecchi, e sogno: mi s'innalza al guardo — torpida l'ombra. — E tutta molle d'un sudor di gelo — e smorta in viso com'erba che langue, — tremo e fremo di brividi ed anelo — tacita esangue ». Nel Valgimigli troviamo invece: « ... una fiamma sottile — mi corre sotto la pelle — con gli occhi più niente vedo — romba mi fanno — gli orecchi, sudore mi bagna — e tremore tutta mi prende, e più verde dell'erba divento, — e quasi mi sento, — o Agallide, vicina a morire ».

Il breve componimento *Ad una donna incolta* così il Michelangeli l'aveva tradotto: « Morta un giorno starai, nè di te pur fia memoria — nè allora nè poscia, chè non hai rose in Pieria — colto: ma senza nome per le cose anche del Tartaro — vagolando n'andrai lunge a vol co' neri spiriti »; ma il Valgimigli lo ha trasformato in questa lirica mirabile: « Morta tu giacerai — nè più memoria sarà di te — nè rimpianto; chè non cogliesti — le rose della Pieria: — e ombra ignota anche nell'Ade — tì aggirerai, — tra ombre scure di morti — sperduta ».

Tendenza singolare è questa di Saffo: colorire di una sfumatura di grazia anche gli aspetti più oscuri e penosi della esistenza, temperare ogni male in un velo di pacata mestizia. Mai essa conosce il naufragio totale della speranza. Anche il mondo dell'al di là, se d'improvviso un senso di abbandono la vince, si tinge di malinconia: « Gioia di vivere non ho più — voglia di morire mi prende — e di vedere i loti freschi di rugiada — su la riviera di Acheronte ». Nella bellezza è la sua fede, il riposo del suo spirito.

La lirica della poetessa di Mitilene non è dunque intessuta e tramata di un dolore senza scampo come molti si figurarono e come potrebbe far credere anche il leopardiano *Ultimo canto di Saffo*: Eros è il pensiero dominante di quell'anima inquieta. Saffo, come afferma il Croiset, è soprattutto la poetessa dell'amore e della bellezza. Purezza di stellati, placidi plenilunii, voci e sorrisi della natura sono i temi cari alla sua visione; e luci e ornamento di fiori: « E' tutta incoronata di fiori la terra, — di fiori di ogni colore »; « Vespero stella d'amore, — di tutte le stelle tu sei la più bella ».

Anche i nostri poeti del Novecento hanno indubbiamente avvertito più d'una fertile suggestione nella lettura dei lirici Greci; il pericolo era tuttavia quello di intendere la semplicità, il candore, la leggerezza dei timbri come una cifra, o dimenticare che la frammentarietà di quei testi non è certo da imputarsi a preconcetti estetici degli autori, chè solo il tempo — dal quale ogni cosa umana è corrosa e dispersa — è il vero responsabile. Se qualcosa ancora i Greci hanno da insegnarci sull'essenza della poesia è la fedeltà ad un'intima auscultazione del profondo, la commossa eppur distaccata adesione a quelle misteriose vie del proprio spirito in cui da millenni si tesse la mirabile vicenda dell'uomo. Un'adesione naturale e limpida al proprio destino, di cui la parola si fa sostanza e documento incorruttibile. E non possiamo non esser grati a Manara Valgimigli per aver saputo, con sì eccellenti risultati, trascrivere nel nostro idioma gli incanti di quella purissima stagione di poesia.

ALBERTO FRATTINI

◆ *E' imminente l'uscita di* La Voce di Carlo Martini *per l'editore* Nistri Lischi *di* Pisa. *L'opera, che fa parte dei « Saggi di varia umanità », diretta da Francesco Flora, è corredata da una vasta bibliografia.*

Antico e nuovo nelle letterature moderne

(continua da pagina 1)

mento della primazia culturale in Francia alla fine del Seicento. Con quest'indagine laboriosa e meritoria il Margiotta è venuto a rinvigorire l'indirizzo già affermato dal Toffanin nell'opera *L'eredità del Rinascimento in Arcadia* (che infatti egli cita sin dall'introduzione), ribadendo la necessità d'approfondire i rapporti fra cultura italiana e cultura francese, nel momento dell'espansione vitale della seconda. In conclusione gli antecedenti del romanticismo, sotto l'aspetto della polemica letteraria anticlassica, andrebbero ricercati addirittura all'inizio dell'età moderna, quasi prima ancora che l'Umanesimo e il Rinascimento avessero approfondito il culto per l'arte classica, che del resto non era mai venuto meno neanche nel Medioevo.

Ma se nel Toffanin lo studio dei rapporti fra cultura italiana e culture straniere è sempre rigorosamente condotto sulla base di un'attenta documentazione degli effettivi imprestiti, delle conoscenze che gli scrittori d'Oltralpe avevano di idee e opere nostrane, il Margiotta s'è limitato a cogliere le assonanze generiche, le vaghe affinità di principio fra tutta una serie d'affermazioni scaglionate lungo quattro secoli della letteratura italiana (e quindi non riducibili a una vera e propria tendenza di scuola) e la grande polemica francese della fine del secolo XVII. Manca insomma al suo libro proprio la dimostrazione della tesi. Sarà innegabile che ai polemisti francesi, ai *modernes*, s'an giunti per vario tramite echi di posizioni polemiche affini assunte da scrittori italiani nei secoli precedenti, sarà indiscutibile che le idee del Tassoni dovessero essere ben note nell'ambiente dei Perrault, che traducevano la *Secchia rapita*; ma neppure un rigo del volume del Margiotta contiene un documento, una prova di effettivi riscontri fra le tante opere italiane di cui egli discorre durante il volume, e i più celebri scritti polemici del Desmarets, dei Perrault e del Fontenelle. Quando egli cita il Desmarets (pp. 164-65), giudicando le sue affermazioni pari a quelle di « un romantico del 1830 », e vi pone a riscontro i versi di Giovan Maria Cecchi sulla farsa, noi rimaniamo colpiti dal sospetto ch'egli voglia accostare testi di natura sostanzialmente diversa, in mancanza di riscontri più probativi.

Proprio la velleità di far derivare la *querelle* francese da tutta la cultura italiana — e con spirito decisamente preromantico — ha spinto il Margiotta ad affermazioni particolari poco controllate, come a pag. 167, dov'egli è poco tenero con Madame Dacier, chiamandola « presuntuosa ellenista », mentre proprio il volumetto della Malcovati, coevo a quello del Margiotta, ha avuto il merito di inquadrare nella sua giusta luce l'opera meritoria della grande erudita; o a pag. 4, dov'egli pone sul medesimo piano Manilio e il libro V di Lucrezio come celebratori del progresso umano, mentre proprio questo è uno dei punti di maggiore distacco fra il poeta del *De rerum natura* (che, da buon epicureo, è scettico sull'idea del progresso) e il poeta degli *Astronomica*; o a pag. 6, dove, a parte la discutibile tesi sulla paternità tacitiana del *Dialogus de oratoribus*, non si vede come si possa ravvisare in Materno un conciliatore delle opposte tesi di Apro e Messalla nel dialogo, e soprattutto scorgere nell'opera una tendenza a rivendicare effettivamente una maggiore libertà dell'arte.

Ma queste sono quisquilie. Piuttosto l'illusione di scorgere nei primi quattro secoli della letteratura italiana un coerente sviluppo di una posizione anticlassica, sia pur secondaria rispetto alle tendenze predominanti, ha portato il Margiotta ad appesantire il volume con capitoli o quasi del tutto superflui, come il nono (*L'esaurirsi del Rinascimento in politica e letteratura*), o dedicati ad aspetti marginali della cultura, come l'ottavo (*Preenciclopedismo cinquecentesco*), che già dal titolo rivela l'assunto di gonfiare oltre misura atteggiamenti sporadici falsandone il significato, e soprattutto ha il torto di attribuire soverchia importanza ad affermazioni contingenti di capiscarichi come l'Aretino, il Doni, il Grazzini, il Franco, mentre il secondo Cinquecento è l'età d'oro del classicismo col Castelvetro e cogli Scaligeri, e va ancora rivalutato nella profondità della sua coscienza estetica come ha cominciato a fare da noi, con pagine rivelatrici, Galvano della Volpe.

Fin qui non abbiamo espresso che rilievi, puntando sia su particolari sia sull'impostazione generale dell'opera. Ma ora ci sia consentito dichiarare che il Margiotta ha scritto, ciò nonostante, un libro prezioso, di cui d'ora in poi non si potrà fare a meno. Il pregio eccezionale del libro consiste nei capitoli dal secondo al sesto, nei quali, con documentazione molto più attenta e tutta di prima mano, il Margiotta ha arricchito e completato le nostre conoscenze sul sec. XV e sull'Umanesimo in genere, integrando il quadro finora piuttosto uniforme che noi ci si era fatto di quell'età. La sua diligente annotazione di tutti i fermenti modernistici che palpitavano anche nel pieno fiore dell'Umanesimo classicheggiante e spesso si annidavano persino nello spirito di alcuni fra i suoi maggiori rappresentanti, ci ha permesso di intendere meglio perchè mai, verso la fine del sec. XV, le lettere italiane abbiano avuto la loro riscossa. La cultura letteraria dell'epoca esce tratteggiata con linee radicalmente nuove dal volume del Margiotta. E non credo che questo sia piccol merito. Potrà sembrare strana l'affermazione che il Margiotta ha offerto un validissimo contributo alla nostra cultura con una sezione indovinatissima di un libro poco persuasivo: si corre il rischio di dar l'impressione che egli abbia fatto come Cristoforo Colombo, che scoprì l'America credendo d'essere arrivato in India. Ma, *si magna licet componere parvis*, come un abbaglio fecondo immortalò l'eroico navigatore, nessuno certo potrà negare merito ad uno studioso che, pur credendo di dimostrare una tesi discutibile ha con piena coscienza esplorato e illuminato zone ancora oscure della nostra cultura letteraria, giungendo a risultati notevolissimi. È istruttivo al riguardo che proprio alla fine di questa sezione, nel c. VII, il Margiotta riesca a fare l'unico accostamento persuasivo fra uno scrittore italiano e uno francese, cioè fra il *Dialogo delle lingue* di Sperone Speroni e la *Défense de la langue française* del Du Bellay; ma, a parte il fatto che l'accostamento gli è suggerito dal De Lollis e dal Gillot, basta constatare come il Du Bellay sia culturalmente e cronologicamente distante dai *modernes* della fine del sec. XVII, per intendere come le più interessanti manifestazioni di modernismo, italiane e francesi, dei secoli precedenti difficilmente possano intendersi come immediata preparazione della *querelle*. Seguendo metodi siffatti, io potrei allora appellarmi alla grande cultura francese del sec. XII, alle scuole di Vendôme e di Blois, persino al prologo dei *Lais* di Maria di Francia, alle polemiche, anche allora imperversanti, fra l'antico e il nuovo, per concludere che bisogna risalire anche più in là dell'età di Dante, e restituire alla Francia il merito della prima cosciente rivendicazione di una modernità originale.

Meglio molto meglio e incomparabilmente più utile e persuasivo quanto il Margiotta ci sottopone riguardo a Leonardo Bruni, a Cino Rinuccini e Domenico da Prato, alla rimeria in volgare del primo Quattrocento, a Frate Angelo Clareno e Giovanni da S. Miniato, a Benedetto Accolti e al Filelfo, a Cristoforo Landino e alla polemica Pico-Barbaro. Qui si è veramente su terreno solido, dinanzi a materiale di grande importanza, che ci obbliga a rivedere molte idee preconcette, molti dommi finora indiscussi. Anche il *Certame coronario* appare così inquadrato nella sua vera atmosfera. Quando un libro, pur senza cogliere a pieno lo scopo prefisso, riesce a fornire contributi di tanta utilità, lo si deve salutare lietamente come una bella sorpresa, una di quelle sorprese che purtroppo si vanno facendo sempre più rare nel campo degli studi.

ETTORE PARATORE

GRECI

do panorama di
Valgimigli in fi-
ove la magistra-
ua non disgiun-
ilità, che è dono
, restituisce del-
semplicità delle
verginale cando-

o occupa un po-
sia dolce e rare-
a e canta, come
a voce stessa dei
a spontanea, non
lla riflessione »;
uma in malinco-
'è che il sorriso
l'amarezza che a
e si trasfigurano.
è il suo destino.
ne, nelle invoca-
ora si contempla.
lore: « Chi ti fa
non sa. Mite ha
ore. Nel suo lin-
ni *pathos* si de-
assume la levità
orso si appesan-
ologici, per istan-
ra: poesia come
ero cuore. Arduo
ere nella nostra
lieve e intima:
ro primitiva ca-
io innocente, da

cedenti traduzio-
del Michelangeli
rti aspetti prege-
come il Valgimi-
are alla sua ver-
freschezza, resti-
o semantico una
essere utile qual-
o, nella traduzio-
iosa, per rendere
ella poetessa che
ccentuato un po'
inquadratura me-
ime finiscono col
erante fissità che
Serpe la fiamma
ardo: — un in-
ombra — gli orec-
dza al guardo —
tutta molle d'ua
ta in viso com'er-
e fremo di brivi-
angue ». Nel Val-
e: « ... una fiam-
sotto la pelle —
e vedo — romba
i, sudore mi ba-
mi prende, e più
, — e quasi mi
icina a morire ».
to *Ad una donna*
ngeli l'aveva tra-
o starai, nè di te
allora nè poscia.
eria — colto: ma
e anche del Tar-
drai lunge a vol
Valgimigli lo ha
lirica mirabile:
nè più memoria
anto; chè non co-
Pieria: — e ombra
— ti aggirerai, —
rti — sperduta ».
questa di Saffo:
ura di grazia an-
ri e penosi della
i male in un velo
i essa conosce il
peranza. Anche il
d'improvviso un
vince, si tinge di
vivere non ho più
i prende — e di
rugiada — su la
Nella bellezza è
del suo spirito.
a di Mitilene non
ramata di un do-
e molti si figura-
far credere anche
canto di Saffo:
minante di quel-
come afferma il
poetessa dell'amo-
arezza di stellati,
e sorrisi della na-
lla sua visione; e
ori: « E' tutta in-
ra, — di fiori di
o stella d'amore,
sei la più bella ».
i del Novecento
vvertito più d'una
lettura dei lirici
tuttavia quello di
il candore, la leg-
e una cifra, o di-
nentarietà di quei
nputarsi a precon-
i, chè solo il tem-
osa umana è cor-
vero responsabile.
reci hanno da in-
lla poesia è la fe-
ultazione del pro-
pur distaccata ade-
e vie del proprio
ni si tesse la mi-
o. Un'adesione na-
oprio destino, di
anza e documento
ossiamo non esser
igli per aver sa-
risultati, trascri-
gli incanti di quel-
i poesia.

BERTO FRATTINI

d: La Voce di Carlo
tri Lischi di Pisa.
Saggi di varia uma-
o Flora, è corredata

Fuori dalla regola

Ogni tanto, per una serie di casi che sarebbe divertente descrivere, il film si ricorda di poter essere utile a qualcosa di meglio che non a solleticare l'ilarità con i soliti, infallibili metodi, o a suscitare le lacrime con vicende strazianti e incredibili.

« India favolosa » di Giulio Macchi, un intelligente ed agile reportage attraverso la grande nazione indiana, e « La metamorfosi » di Loretta Mazzetti, un tentativo pieno di talento e di penetrazione per illustrare cinematograficamente l'omonima novella di Kafka, sfuggono appunto alle regole. Pur rispondendo in pieno alle esigenze spettacolari, non si preoccupano di farlo attraverso i facili sentimenti da romanzo d'appendice (su questo piano si riducono talora perfino opere illustri). Portano a conoscenza degli spettatori, con quell'innata e convincente facoltà educativa che è propria del mezzo cinematografico, una civiltà e un'immaginazione che senza questo tramite forse sarebbero rimaste da noi lontane e incomprensibili. Adempiono cioè ad un compito concreto e reale.

Il lungometraggio « India favolosa » che Giulio Macchi ha realizzato in India tornandovi dopo un soggiorno di sette anni come prigioniero di guerra, e per cui si è giovato della « camera » di Claude Renoir (anch'egli non nuovo all'India perchè vi era stato a realizzare « The River » di Jean Renoir) non intende — e d'altra parte sarebbe assurdo pretenderlo con un solo film — offrire un'idea esauriente della grande nazione indiana (bisognerebbe, più opportunamente, parlare di nazioni, tante possono dirsi le razze, le civiltà, le religioni, che vi sono confluite). Vuol essere semplicemente un prologo alla comprensione di essa. Un prologo necessario e dal quale non si può prescindere se si vuol capire l'attuale situazione indiana. Macchi si rifà alle leggi naturali fra cui vivono da millenni i suoi abitanti, come al senso della civiltà che ha preceduto le profonde trasformazioni che sono di questi anni. Anche solo un prologo è tutt'altro che facile ad esprimersi nel breve corso di un film: ma — la forza delle immagini aiutando — Giulio Macchi ha saputo e potuto farlo con una felice sintesi che, pur seguendo una formula narrativa, è giunta ai necessari concetti-base e li ha presentati attraverso una spigliata esposizione che va dalla curiosità pura e semplice, alla considerazione di maggior portata sulle credenze e lo spirito animatore di questi popoli.

Certo, lo sforzo di avvicinare a noi questo sconfinato mondo, e la preoccupazione di farsi intendere (più che legittima) porta a taluni sfasamenti, avvertibili soprattutto su di un piano di gusto e per chi ha già cognizione della civiltà indiana: dalla ovvietà talvolta frettolosa del commento, all'effettismo di pretta indole europea della musica (di Roman Vlad). D'altra parte, non si poteva rischiare di lasciare freddo e disorientato il pubblico, come quando, a Venezia, si proiettano i film-opera di produzione indiana. Il Ferraniacolor ha una resa un po' discontinua (anche per gli sbalzi geografici — e quindi di luce — delle riprese). Ma tutto quello che è autentico, rapito, per così dire, alle immagini dell'India, ha un singolare fascino, ed è « raccontato » da Giulio Macchi con mano sicura, con comprensione profonda, con un ammirevole senso della « qualità » cinematografica, attraverso cui occorre far parlare la realtà. Particolarmente nel brano finale, dedicato alla grande processione e festa religiosa di Benares (in cui Macchi e la sua troupe vennero a trovarsi, proprio mentre la calca era tale che centinaia e centinaia di persone — come venne riferito dalla stampa europea — furono letteralmente calpestate e schiacciate dalle ondate di folla, in un tragico silenzio).

Un primo ampio panorama della civiltà indiana è così tracciato — sia pure ad ala d'uccello — e ci consente uno sguardo meno superficiale su questo mondo così ignorato eppure oggi così presente nell'equilibrio spirituale dei popoli e delle coscienze. Giulio Macchi ha saputo porgerne il senso con chiarezza e acume, dando vita e luce di immagini alle dottrine e alla storia, facendole pulsare nella realtà di oggi, secondo il loro posto nella società indiana. Come ha giustamente detto Filippo Sacchi, speriamo che questo sia un preludio ad altre opere che ci mettano ancora più intimamente a contatto di quel mondo, ci diano ora il senso della sua vita interiore e della sua eticità.

Il mediometraggio di Lorenza Mazzetti non rientra nei ranghi della produzione distribuita nei normali circuiti. Prodotto dall'Università di Londra è stato proiettato nel cineclub di diversi stati europei. Resterebbe insomma confinato tra i tentativi d'avanguardia. In realtà non ha nulla degli aspetti deteriori dell'avanguardismo. È un'interpretazione visiva, fedele e lucida dello spirito kafkiano. Non essendo oggi i maggiori scrittori moderni alla portata di chiunque (e questo per un peggioramento della qualità media del lettore) non se ne possono offrire i frutti a vasti pubblici. Le opere cinematografiche dovrebbero riuscire a divulgarle, con quel vantaggio per la comprensione che la visibilità offre nei confronti della parola. Ma anche così, le difficoltà non sono completamente sormontate: e film come questi, come altri di altro genere ma sullo stesso piano qualitativo, che potrebbero avere un'effettiva funzione formatrice sul pubblico sviato da tante opere corruttrici e del gusto e della moralità, restano ancora al margine.

Lorenza Mazzetti ha un vero, genuino talento figurativo, una sensibilità sottile ed espressiva, che sa comprendere nell'intimo il dramma del personaggio kafkiano, esporlo con delicata misura. Il racconto è stato da lei ambientato nei quartieri popolari di Londra, che per il loro anonimo grigiore, erano forse i più adatti a mettere in risalto il mostruoso avvenimento improvvisamente prodotto dalla piatta uniformità dell'ambiente. Ha inoltre diretto il giovane interprete del racconto, con un attento sfruttamento delle sue possibilità mimiche, del significato che poteva assumere il suo atteggiamento timido e sorpreso. Musica e dialogo hanno la discreta funzionalità che loro conviene.

Siamo di fronte a un'opera che pone chiaramente il problema di tradurre in termini universali (nel senso della generalità) i più alti frutti della cultura contemporanea, e ci rivela altresì una « realizzatrice » coraggiosa, ingegnosa a singolare penetrazione psicologica, quale Lorenza Mazzetti.

VITO PANDOLFI

DOTTRINA DEL DIRITTO NATURALE

D'Entrèves, titolare di studi italiani nell'Università di Oxford, è assai noto in Italia, per le sue opere di filosofia del diritto e di storia delle dottrine politiche. Il saggio, che ora è presentato nella traduzione italiana di Vittorio Frosini, è stato scritto in inglese ed è stato argomento di otto lezioni tenute nel 1948, presso l'Università di Chicago. La fortuna che il volumetto ha avuto nei paesi di lingua inglese ha spinto l'Autore a pubblicarlo anche in un'edizione italiana, lasciando al Frosini l'opera di traduzione.

L'idea del diritto naturale ha avuto, per duemila anni, una parte preminente nel pensiero e nella storia dell'Occidente, anche se non sono mai mancati contrasti e negazioni. Negli ultimi 150 anni questa idea è stata attaccata da molte parti come, criticamente, poco solida e come, storicamente, sbagliata; anzi è stata, specialmente nei paesi di lingua inglese, dichiarata morta. Ma il diritto naturale è sopravissuto e intorno ad esso si continua a discutere. Anche se la terminologia è andata perduta e ben poco sembri rimasto del pensiero giusnaturalistico nella moderna giurisprudenza, molti dei punti accettati come i primi elementi di quella scienza e, cioè, l'essenza del diritto, i suoi limiti, le condizioni della sua validità, non sono che i punti tradizionalmente discussi sotto la denominazione di diritto naturale: la filosofia del diritto o quella politica di oggi non sono che diritto naturale trasposto in un diverso linguaggio. La teoria del diritto naturale ha saputo dare una risposta a numerosi problemi che, ancor oggi, lo studioso di filosofia del diritto deve affrontare. Ciò che gli uomini, per oltre due mila anni, hanno designato col nome di diritto naturale è la ricerca di un modello assoluto di giustizia, la coincidenza di valori e norme. Per questa dimostrazione il D'Entrèves, esaminando non tanto la dottrina in se stessa quanto la funzione del diritto naturale e la sua validità, combina l'indagine storica con quella filosofica. Partendo dal *Codex juris civilis* di Giustiniano, dopo aver richiamato brevemente la dottrina romana del diritto naturale, egli mostra come quell'idea sia passata nella dottrina dei Padri e dei canonisti, ma acutamente osserva come la tesi della continuità del diritto naturale sia ingannevole, in quanto il reale significato del diritto naturale, attraverso i secoli, consiste più nella sua funzione che nella dottrina stessa. Così accennando ai grandi pensatori dell'età moderna sottolinea come la loro dottrina del diritto naturale non ha più nulla a che fare con la teologia; essa diventa una costruzione puramente individualista con l'idea del contratto sociale, introdotta per spiegare le relazioni tra l'individuo e la comunità. Alla vigilia delle rivoluzioni americana e francese essa non è più una teoria del diritto « oggettivo » ma diventa una teoria dei diritti « soggettivi », un principio di liberazione e di rivendicazione dei « diritti dell'uomo ».

Dall'esame della funzione storica del diritto naturale l'Autore passa a stabilirne il valore in generale, la sua essenza, confutando la sfida e l'attacco mosso al diritto naturale dal positivismo giuridico, dall'etica volontaristica e dalla dottrina dello « Stato etico »; e illumina la relazione tra morale e diritto e i loro caratteri differenziali. La conclusione dell'Autore è che i due aspetti fondamentali della giurisprudenza moderna; la riduzione di tutto il diritto a diritto positivo e la ricerca di una costruzione sistematica dell'ordinamento giuridico sono illusorie, a confessione degli stessi migliori rappresentanti del positivismo, senza il presupposto di validità della legge in qualcosa che è al di là della legge stessa, il che non è che una proposizione di diritto naturale.

Benchè diretto soprattutto a confutare le posizioni del positivismo logico e della scuola analitica, forme prevalenti nelle

(continua a pag. 4)

ULISSE PUCCI

Ritratto di Dylan Thomas

È passato un anno dalla morte di Dylan Thomas, e il nome di questo poeta gallese deve ancora suonare poco familiare alle orecchie di molti.

La sua morte giunse inaspettata e prematura il 23 novembre 1953. A quell'epoca il grosso pubblico lo conosceva poco, benchè le sue opere (tutte in inglese, poichè non scriveva in gallese) avessero fin dall'inizio conquistato le lodi e l'ammirazione dei circoli letterari. Ma ora, dalla tomba, ha ottenuto un notevole successo con una « opera teatrale per voci », scritta in una prosa che è quasi poesia.

« Sotto Milk Wood » è una radiocommedia: in essa le incorporee voci del ciabattino, del venditore di stoffe, delle donne alla fontana, del capitano di mare cieco, rappresentano 24 ore in un piccolo villaggio di pescatori del Galles. Dylan Thomas ci mostra in sezione un aspetto della vita del villaggio. Solleva i tetti delle case e ci fa vedere i lavabi, gli stivali e le cianfrusaglie delle camere da letto, le sottovesti sui braccioli delle seggiole, i dormienti nei loro letti. Solleva le palpebre dei dormienti, e ci mostra i loro sogni. Un uomo grasso russa e ricciolo fanciullo, che ascolta le cantilene che la madre gli canta... la linguacciuta vedova si rivolge agli ansiosi fantasmi dei due mariti defunti, da lei portati alla tomba... la frigida vergine si offre appassionatamente al suo amante... l'annegato, che riposa sul fondo dei sette mari, nuota nei sogni del vecchio Capitano Cat.

La notte passa sul villaggio, mentre gli orologi scandiscono i minuti, fino al mattino; e all'inizio del giorno, la guardia « si avvia pesantemente verso la spiaggia, a vedere se il mare è ancora al suo posto ». Il pane viene infornato — le comari chiacchierano nella bottega del villaggio — l'albergatore guarda ardentemente, disperatamente la bella figlia del macellaio, senza sospettare che ella lo desidera con lo stesso ardore. E nella penombra del crepuscolo una vecchia siede alla finestra, e conversa col Cielo.

E prima che venga sera, prima che gli innamorati ricomincino a bisbigliare nell'oscurità di Milk Wood, il Capitano Cat ripensa a « l'unico amore della sua vita di marinaio, tanto piena di donne... » — alla sua Rosie, e la sente dirgli:

« Bussa due volte, Jack,
Alla porta della mia tomba
E chiedi di Rosie.
Ricordati di lei.
Ella va dimenticando.
La terra che le riempì la bocca
Sta dissolvendosi.
Ricordati di lei.
Ti ho dimenticato.
Sto per andare nel nulla del buio, per [sempre
Ho dimenticato di essere, un giorno, [nata ».

E una bambinetta, che passa con sua madre davanti a Schooner House, esclama: « Ascolta, il Capitano Cat piange »!

Dylan Thomas non ha pubblicato molti libri, anche tenendo conto che ebbe vita breve. Poesie, un volume di storie brevi, e ancora poesie — e poi, nel 1953, apparve « Il dottore e i diavoli ». Era un soggetto cinematografico che narrava il caso di un dottore scozzese, il Dr. Knox, vissuto all'inizio del XIX secolo, il quale veniva rifornito di cadaveri, per il suo lavoro di anatomo, da due buoni a nulla irlandesi, Burke e Hare. Il Dr. Knox era un precursore della medicina scientifica, e gli studenti partivano da tutti i paesi d'Europa per ascoltare le sue lezioni; sospettò egli mai che Burke e Hare, due avidi ubriaconi, facevano commettere degli assassinii premeditati per fornirgli materiale anatomico?

I contemporanei affermano che non solo lo sospettava, ma che lo sapeva.

Nel soggetto cinematografico di Dylan Thomas — era impegnato per contratto a scriverlo, ma il film non venne mai realizzato — il Dr. Knox veniva ritratto come un fanatico monomaniaco, convinto che il fine giustifica i mezzi e che nulla deve frapporsi al progresso scientifico. Ma egli non è forte come crede di essere: può essere un violatore di tombe, ma è cieco e sordo all'idea — anche se l'idea gli viene dalla propria coscienza — di sapere, in realtà, la provenienza dei cadaveri.

Il Dr. Knox è il personaggio centrale, ma Dylan Thomas fa rivivere gli abitanti dei tugurî di Edimburgo con la stessa intensità con la quale dipinge il Dr. Knox. Ce li mostra per quel che erano — misere vittime di un ordine sociale, il quale era a sua volta spietato come un corvo, che attacca il proprio fratello, ancora più disperato, più debole di lui.

Dopo il soggetto cinematografico uscì un'altra opera soltanto « Sotto Milk Wood », « commedia per voci », come egli stesso la chiamò. La cominciò nel 1947 e vi lavorò fino all'autunno del 1953. Pochi giorni dopo averla finita, si recò in America, ove gli era stato organizzato un giro di conferenze. Come sempre, aveva bisogno di denaro. Ma le letture di versi non ebbero mai luogo, poichè morì improvvisamente a New York, a soli 39 anni.

Tutta la sua proprietà consisteva in cinque opere pubblicate, un romanzo incompiuto, e un mucchio di bottiglie di birra vuote.

Critici e autori di fama gareggiarono nel descrivere la grave perdita che la sua morte rappresentava per la letteratura del XX secolo. Sottolinearono il fatto che in Dylan Thomas la poesia del Galles era rifiorita: lo confrontarono a François Villon o si espressero contro l'idea di confrontarlo a François Villon; lo chiamarono un vagabondo, un santo, un genio. Analizzarono i suoi passi oscuri, le sue creazioni verbali, la sua mania di usare certe parole, la sua audacia e la sua fede nel Cielo.

Mentre tutto l'inchiostro da stampa veniva consumato e i lauri della gloria sparsi su di lui, in un ospedale di New York giaceva il cadavere di un uomo piccolo, grassoccio, dal naso schiacciato, ed i gallesi si univano per raccogliere il denaro necessario a riportare in patria il corpo del loro cantore morto.

Era appena stato seppellito quando gli venne conferito un grande premio letterario italiano di un milione di lire. Onore postumo per Dylan Thomas e aiuto materiale per la sua vedova.

Dylan Thomas scrisse « per amore dell'uomo e a gloria di Dio », come confessò egli stesso nella prefazione di una delle sue opere.

Nacque nel 1914, figlio di un maestro di ceppo contadino. Pur scrivendo in inglese, la sua ispirazione e la fonte della sua forza venivano dalla lingua gallese. A 20 anni vinse un premio di poesia lirica, andò a Londra, ove venne incoraggiato dalla poetessa inglese Edith Sitwell, poichè la sua opera aveva suscitato sia la disapprovazione che il più ardente entusiasmo.

Non rimase a Londra a lungo, ma fece ritorno nel Galles, dove visse con sua moglie e coi tre figli in una casetta di pescatori posta sul margine degli scogli di Laugharne. Da lì si recò in America, perchè aveva bisogno di denaro; diede letture di versi e conferenze, andò in Francia e in Italia, tornò a Londra e accettò contratti della British Broadcasting Corporation, lavorò per società cinematografiche, diede altre conferenze... sempre cercando di guadagnare per vivere.

Scriveva ad intervalli; le scorie che avevano appesantito i suoi primi versi caddero. Ogni riga veniva limata con lavoro coscienzioso e faticoso. Per questa ragione in sei anni scrisse soltanto sette poesie.

Durante un dibattito alla Università di Utah, negli Stati Uniti, una signora gli chiese in quanto tempo scrivesse una poesia. Rispose: « Mesi. Anni. Forse non è mai compiuta. Sono una persona paziente ».

Aveva il viso paffuto di un cherubino, leggeva i suoi versi con la voce e la grazia di un attore, era sudicio, non si poteva far affidamento su di lui, e solo qualche volta, raramente, era completamente sobrio.

Era pieno di errori e di debolezze, e così perdonava ai suoi simili i loro errori. Nonostante la complessità del suo stile in molte occasioni, personalmente era un'anima semplice. Non faceva domande. Recava tutte le risposte nel suo cuore.

JOE LEDERER

Un congresso

Dopo la grande conflagrazione si è assistito nei paesi d'oltrefrontiera e d'oltre Atlantico e nel nostro ad una vivace ripresa degli studi sociologici, che sembrava invece fossero pervenuti ad un punto morto, dopo la fioritura che se ne ebbe alla fine del secolo scorso e principî del secolo presente. La Sociologia, la scienza fondata in terra di Francia dal capo iniziatore del Positivismo francese: Augusto Comte, è tornata in onore, assurgendo a nuova dignità scientifica, ridestando un interesse, che pareva interamente sopito. Nuove tendenze, nuove scuole, nuovi indirizzi si sono affermati; un vasto movimento scientifico, caratterizzato anche dal sorgere di parecchie riviste destinate alla trattazione e alla discussione dei problemi sociologici, ha preso vita e si è propagato con ritmo crescente.

Recenti manifestazioni del rinnovato interesse per la scienza generale dei fenomeni sociali sono i Congressi. Dopo quello di Bucarest, quello di Roma (1950), e quello di Istanbul (1952), nello scorso settembre dal 19 al 26, ha avuto luogo nella simpatica cittadina di Beaune (Borgogna), il XVI Congresso internazionale di Sociologia indetto dallo Institut international de Sociologie. Vi hanno preso parte studiosi di tutto il mondo, in numero assai notevole, e già sono apparsi provvisoriamente in cinque fascicoli gli Atti che raccolgono le comunicazioni presentate (quattro volumi: en épreuves, uno in photocopie, Gap, Imprimerie Louis Jean). Un materiale ragguardevole è posto in tal modo a disposizione degli studiosi, i quali dunque, prima dell'edizione definitiva, si trovano dinanzi i risultati del vasto lavoro del Congresso. Non tutte certo le comunicazioni sono state lette, giacchè alcuni autori per una ragione o per l'altra sono stati assenti; manca il riassunto delle discussioni, che è da pensare verrà alla luce nella edizione definitiva degli Atti. Discussioni interessanti ed importanti infatti non sono mancate, e su argomenti anche di fondamentale importanza.

Il Congresso si è svolto in parecchie sezioni. Il vasto programma scientifico è andato dagli argomenti metodologici, relativi anche ai rapporti della Sociologia con altre discipline, affini o contigue, attraverso la Sociologia applicata (sociologia di alcuni popoli), fino ai problemi nuovi: Sociologia dello sport, del cinema, del turismo, dei rifugiati, della produttività, della funzione pubblica, della diffusione della cultura e della civiltà.

L'Italia non è stata assente alla grande manifestazione; gli studiosi italiani che hanno preso parte al Congresso sono stati parecchi. Tra essi figurano: il prof. Corrado Gini dell'Università di Roma, Presidente dell'Istituto internazionale di Sociologia; il prof. Renato Treves dell'Università di Milano; il prof. Francesco Fattorello, dell'Ateneo Romano; la sig.na Prof. Giuseppina Nirchio, incaricata di Sociologia presso la Scuola di Statistica della Facoltà di Economia e Commercio della Università di Palermo; la sig.na Dott. Giovanna Dompè; il prof. Gueli dell'Università di Catania; il prof. Pennati, incaricato di Sociologia nell'Università di Milano; ecc. Hanno inviato comunicazioni, ma senza intervenire: Don Luigi Sturzo, Presidente dell'Istituto di Sociologia di Roma; il dott. Leonardi Franco, il dott. Mario Sancipriano, il prof. Menegazzi Guido dell'Università di Bari, e qualche altro.

Ha rappresentato l'Università di Palermo e l'Istituto di Sociologia di Roma il sottoscritto, che si è assunto il compito, con la sua relazione, di informare i Congressisti sugli inizi, lo sviluppo e lo stato attuale della Sociologia in Italia *(vedi fasc. I, pag. 125 e seg.).*

Il Congresso è stato una bella manifestazione di vitalità scientifica. È stata rilevata l'assenza dal Congresso di parecchi dei grandi Sociologi; tuttavia molto ed importante lavoro è stato fatto, e ne va data pubblica lode agli organizzatori prof. Sicard, prof. Cornet, che hanno fatto del loro meglio, perchè il Congresso non deludesse le speranze degli studiosi di Sociologia di 37 nazioni. È stata notata la partecipazione della Spagna, e soprattutto quella della Polonia. La Cecoslovacchia ha fatto pervenire parecchie comunicazioni. È la prima volta, dopo la recente guerra, che paesi situati al di là della cortina di ferro, prendano parte ai lavori dell'Istituto internazionale di Sociologia.

Su I metodi e i risultati dello studio delle popolazioni primitive *ha parlato con felice esposizione in una conferenza rivolta a tutti i Congressisti, quindi a sezioni riunite, il prof. Gini, facendo note alcune sue ricerche personali fatte in* Palestina, nel Fezzan, nell'Africa del Sud, *ecc. ed insistendo sul carattere di obiettività a cui deve informarsi lo studio delle popolazioni che hanno conservato il loro carattere primitivo.*

EUGENIO DI CARLO

DEL TRADURRE MALLARMÉ

9.

Si consideri inoltre che l'aver citato Verlaine, a proposito delle nuove idee sul verso, e non Baudelaire, cui tanto si ispira la prima produzione poetica mallarmeana, è molto indicativo per l'esatta individuazione delle ragioni che portarono Mallarmé ad un giudizio un po' freddo sulla portata, dal punto di vista strettamente formale, delle «Fleurs du mal» (13) che a lui forse sembravano non imporsi precipuamente per la novità della fattura metrica, bensì per la ricchissima sostanza dei motivi e per la straordinaria apertura della dimensione interna.

Non è del tutto impreciso, ad ogni modo, il Cassagne (14) quando rimprovera a Baudelaire una certa sciattezza di ritmo, una povertà nella scelta delle rime, e quasi un senso di monotonia nell'accentuazione del verso. Il che non deve essere sfuggito a Mallarmé, infaticabile artefice di versi rigorosamente costruiti.

Nella versificazione Mallarmé è più debitore al Parnasse; ma vi aggiunge un brivido in più, un colpo d'ala sconosciuto ai poeti del tutto tondo, una sospensione carica di sviluppi.

Il traduttore è di fronte forse alla maggiore difficoltà del testo mallarmeano: l'impossibilità di dare almeno una pallida idea del ritmo vario e intessuto di consonanze tra l'esterno e l'interno, che è del Mallarmé, in ispecie, delle «chansons bas», dei «rondels» e del «petit air»; per non parlare, poi, della razionale composizione tipografica, degli spazi bianchi e della diversa importanza delle rime per l'occhio e di quelle per l'udito.

Che fare? Una riproduzione puntuale del metro originale — e non delle rime, cosa quasi impossibile — produrrebbe sul testo tante e tali sforzature da sgomentare un orecchio educato alla poesia. Anche il verso libero, strumentalmente il più acconcio perchè il più manovrabile, non porterebbe vantaggi dato che si dovrebbe rinunciare a priori all'esatta e precisa misura dei versi mallarmeani e alla loro peculiarissima configurazione tipografica; cose, queste, notevolissime nell'economia di una tale poetica.

Forse, sia l'alessandrino che il decasillabo possono essere riplasmati nel nostro endecasillabo sciolto: ma in un endecasillabo che porti in sè un pizzico almeno di quel matematico gelo che è nel verso di Mallarmé, in un endecasillabo, cioè, che tenga conto di tutti i possibili impasti sonori, per avere una sua validità di fronte al non riproducibile gioco delle rime dell'originale.

Si potrebbe però obbiettare che l'alessandrino francese ha il suo corrispondente italiano nel doppio settenario, il martelliano. Questo, metro della commedia, non riesce a diventare nè eroico, nè lirico, nè tantomeno pregnante di allusioni e di suggestioni, per quella sua andatura stanca, per il fatto di non essere snodabile, duttile, almeno quanto lo richiede un alessandrino di Mallarmé che voglia essere tradotto, uno di quegli alessandrini — già più maneggevoli del nostro doppio settenario — che egli sottoponeva, nell'uso, ad un superiore sforzo e ad una spietata disintegrazione (15).

A riprova di quanto sopra accennato intorno alle difficoltà tecniche che ogni lettura di Mallarmé in sè include, valgano, a titolo esempiificativo, le seguenti annotazioni trascritte a margine di un mio tentativo di traduzione del sonetto «A la nue accablante...», il quale, di poco precedente agli arditi esperimenti verbali del «Coup de dés», rappresenta uno dei più rarefatti stadi della poetica mallarmeana.

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène

Sebbene difficile, la lettura del sonetto suscita notevoli suggestioni di mistero, svelando un orizzonte i cui termini spaziali sono una nube opprimente e la superficie di un mare sconvolto dall'infuriare degli elementi.

La sintassi, dispersa e contorta, riproduce il disordine naturale e, quasi relitti alla deriva, vagano i membri sparsi di essa, sopra un pelago opaco di parole-suono e di parole-colore.

Intorno a questo sonetto lungamente si sono affaticati gli interpreti, nel tentativo di trarne almeno un senso vago: cadendo tutti in una confusione di «impreciso» e di «oscuro», per cui da tempo si suole accettare come evocativo quel che lessicalmente riesce inspiegabile. Per Mallarmé — è bene ricordarlo — l'idea si fa formula oscura, ora proposta in termini di colore, ora di musica, ma sempre scandita con la purezza dei classici per qualità di suono e per sostenutezza di accento.

Una ricerca di chiarezza mi spinse a considerare ogni possibile soluzione degli enigmi del sonetto, non già alla luce della ormai vasta letteratura intorno ai simboli mallarmeani, ma con il solo ausilio delle normali nozioni sulle possibilità sintattiche della lingua francese, e di un'accanita consultazione di vocabolario.

Riporto qui di seguito quanto annotai sull'argomento:

1) Il componimento consta di due parti; e precisamente, la prima, formata dalle due quartine, la seconda dalle due terzine. Le parti, non essendo esse divise da alcun segno di interpunzione, si articolano intorno all'*ou* iniziale del nono verso che insinua il dubbio tra il detto nella prima parte e ciò che sarà detto nella seconda.

2) I passi ambigui sono i seguenti:
v. 1 — *A...tu*; La *A* iniziale del verso essendo maiuscola, e quindi non suscettibile di essere accentata, può valere come preposizione o come voce del verbo «avoir». Il *tu* può essere pronome personale soggetto (il che è da escludere per ragioni di stile: Mallarmé, o un qualsiasi classico, non avrebbe mai fatto rimare una parola con se stessa — vedi il *tu* finale del v. 5); riferito a *Quel sépulcral naufrage* (ammesso che quest'ultimo sia preso come soggetto), o participio passato di *taire* nella forma del *passé composé* (*a tu*: ha taciuto), prendendo per soggetto la *nue accablante*. (16).

v. 2 — *Basse*; che non è evidentemente *bassa*, ma che può significare *scoglio a fior d'acqua* (in linguaggio marinaresco), oppure *controbasso* (notare la *trompe* del v. 4).

v. 3 — *A même*; è fuor di dubbio che il significato di questa tipica espressione francese non può non essere che *direttamente a* (Boire à même la bouteille: bere alla bottiglia, a garganella).

v. 4 — *trompe*; si tratta di una tromba vera e propria o di una tromba d'aria (marina), che in francese è *trombe*, rappresentata nell'immagine e nel suono di tromba strumento musicale? Quest'ultima ha quasi sempre il suo corrispondente francese in *trompette*.

v. 5 — *Quel sépulcral naufrage*: se fosse il soggetto del primo periodo dovrebbe avere un tono interrogativo; o il soggetto è la *nue accablante?*

v. 9 — *Ou cela que*; il *cela* può significare *ciò*, o potrebbe essere, come passato remoto di *celer* (celò, nascose), il verbo reggente del secondo periodo, e introdurre con il *que* una proposizione oggettiva.

v. 9 — *faute*; errore o mancanza?

v. 12 — *le si blanc cheveu qui traîne*; si può intendere come *la tanto bianca cresta dell'onda che si trascina*, oppure come *bianchissimo velo di schiuma* (misto ai capelli della sirena che sol per poco si trascinano sulle acque), residuo del tumulto del mare sopra il luogo del naufragio (cfr. «...tu / Le sais, écume, mais y baves»).

Fu difficile riordinare l'intero sonetto: cominciai ad eliminare man mano tra tutti i significati possibili dei passi ambigui or ora notati quelli meno attendibili, e finii per coordinare i rimanenti ponendo nella costruzione i vocaboli francesi al posto che avrebbero avuto logicamente se il Poeta non li avesse dispersi per suggerire, attraverso l'intrico sintattico e la libera collocazione, una immagine visiva e auditiva di confusione naturale.

Ed ecco il risultato:

La nue accablante — basse de basalte et de laves — a tu à même les échos esclaves, par une trompe sans vertu,

quel sépulcral naufrage (tu le sais, écume, mais y baves) abolit le mât dévêtu, suprême une entre les épaves,

ou cela que furibond, faute de quelque perdition haute, tout l'abîme vain éployé,

avarement aura noyé, dans le si blanc cheveu qui traîne, le flanc enfant d'une sirène.

Schema:

La nue accablante	a tu	Le due quartine
	ou cela	Le due terzine

Traduzione in prosa:

L'opprimente nube — scoglio di basalto e di lave — ha taciuto direttamente agli echi schiavi, con una tromba senza ormai più forza, quale naufragio sepolcrale (o schiuma, tu lo sai, ma ci sbavi sopra) abolì l'albero maestro spogliato delle vele, supremo e solo tra i relitti,

oppure nascose che, furibondo, tutto l'abisso, vanamente spiegato, in mancanza di una qualche sublime rovina, avrebbe annegato avaramente, nel così bianco velo della schiuma misto a capelli trascinantisi, il senso puerile d'una sirena.

Traduzione in verso:

Taciuto ha l'opprimente nube — scoglio
di lave e di basalto — agli echi schiavi,
con una tromba senza più vigore,
quale naufragio sepolcrale (o schiuma
lo sai, ma ci riversi la tua bava)
soppresse alfine dispogliata antenna,
tra i relitti la sola a non sparire.

o celò che, furente per mancanza
di un'orgogliosa perdizione, tutto
l'abisso, invano dispiegato, avrebbe
sommerso avaramente, in un biancore
di rapiti capelli lungo le acque,
di una sirena il puerile seno.

Chiarire ora il significato del sonetto potrebbe essere occasione di vane ciarle, quando invece il testo, precisissimo nel ricostruito ordine iniziale (Mallarmé vi aggiungeva poi dell'*ombra*), parla da sè con indubbia efficacia.

Basti questa esile traccia: La tempesta sul mare ha sommerso una nave. Una nube opprimente ha taciuto il naufragio, e la schiuma, conscia anch'essa dell'accaduto, ha steso, sul luogo ove scomparve l'estrema punta dell'albero maestro, un bianco velo di bava. Ma forse la nube ha voluto soltanto celare come una bestiale natura scatenata, non potendo sfogare la sua insensata rabbia sopra qualcosa di sublime ed alto, si sia volta furente contro il tenero seno di una sirena.

Scorga ora il lettore quel che vorrà sotto i simboli della «nue accablante», della «perdition haute», dell'«abîme» e della «sirène»: Mallarmé non voleva che questo. Mi si permetta soltanto di arrischiare l'idea che la bella immagine della sirena trascinata dalle acque e poi sommersa possa essere stata suggerita da quel passo dell'Amleto scespiriano ove la Regina narra la misera fine di Ofelia (Atto IV — scena VII: «Le sue vesti, aprendosi per un poco, sulle acque l'han tenuta a galla, quasi una sirena...»).

Non spezzerò troppe lance a sostegno di tale ipotesi; ricorderò solamente che il simbolo di Amleto (le Prince) apparirà più tardi nel canto del cigno del Nostro, il «Coup de dés».

Per concludere, poesia o indovinello il sonetto della «nue»? Poesia certamente ce n'è, specie nell'ultima terzina, ma l'indovinello la vince. Si tratta, naturalmente, di un indovinello per persone colte.

LUIGI DE NARDIS

FINE

(13) «Quant à la pièce, *Galanterie Macabre*, il s'en éloigna de plus en plus; ne voulant pas trop suivre l'exaspération, le pessimisme baudelairiens, se reprenant de l'emprise verbale elle-même et ayant compté, dans les *Fleurs du mal*, trop de vers et de strophes comme il ne les aime plus du tout, et trop de rimes postiches». (H. Mondor, in *Vie de M.*, pag. 114, Gallimard, Paris 1941).

(14) A. Cassagne, *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Paris, 1906.

(15) «Les fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre, desserrent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure; l'oreille, affranchie d'un compteur factice, connait une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres». (*Divagations*).

(16) Lettera di M., del 2 marzo 1894, alla figlia (da notare la costruzione che ricorda quella del primo verso del sonetto in parola): «Quitté Oxford. L'excellent M. Powell a, tout le temps, été pour moi maternel...». E ancora, quattro giorni dopo, sempre alla figlia: «J'ai même, ne le dites à personne, parce que c'est ridicule et que ça m'ennuie à penser, été un peu volé...».

V E T R I N E T T A

MARIO MISSIROLI, *Polemica Liberale*. Bologna, Zanichelli.

In questa terza e definitiva edizione di un libro famoso, il Missiroli raccoglie tutto ciò che è andato scrivendo sul tema del liberalismo durante gli ultimi trent'anni. Si tratta, per dichiarazione dell'Autore, di saggi con cui egli ha voluto misurare la validità della dottrina liberale alla stregua degli avvenimenti quotidiani. Ci pare, soprattutto leggendo la Prefazione alla III edizione, che questi accertamenti quotidiani di validità si risolvano in critica puntuale al liberalismo stesso soprattutto in questo: o il liberalismo, dottrina e prassi politica, riesce di nuovo, e meglio che per il passato, ad affermarsi ed ottenere larga diffusione tra le masse, o è destinato a ridursi ad una specie di fede laica tra le superstiti aristocrazie intellettuali.

Ma tal fede laica, diciamo noi, implica un limite storicamente invalicabile: infatti, sarebbe *sostanza di cose ragionate ed argomento delle parventi*, modo storico d'essere entro un certo periodo, non già spinta al divenire, che esige lo stimolo di una speranza, fondamento appunto delle fedi autentiche, e la necessità di un'avventura che ripugnano, l'una e l'altra, alla vera essenza del liberalismo. Non si obietti che il sentimento della storia caratteristico del liberale conduce ad accettare, intendere e, possibilmente, filtrare tutto ciò che nella storia si verifica: sarebbe come dire che la storia è fatta dalla fede degli altri e controllata dalla ragione dei liberali. Con questi motivi sommari di polemica antiliberale, ci par detto quale è il limite entro cui c'interessa una polemica filoliberale, e quindi anche il libro, per mille versi importantissimo, del Missiroli.

O. S.

BRUNO MAIER, *Introduzione allo studio di Italo Svevo*. Milano, Dall'Oglio.

Ogni nuovo libro di Maier, critico dalla fertile sfavillante intelligenza, si impone subito per la serietà della ricerca, per l'acutezza dei giudizi, per la pienezza umana del metodo. Questo su Svevo, che modestamente si pone sul piano del contributo, ma che può ben classificarsi tra i migliori saggi della non scarsa bibliografia sullo scrittore triestino, valga ora come misura.

Il I° capitolo svolge una *breve storia della fortuna di Italo Svevo*, che è passaggio dal piano della cronaca a quello della storia letteraria, dal rumore della polemica al dominio sereno della critica, dal «caso» al «problema».

Più ampio si apre il capitolo sullo svolgimento storico della critica sveviana, in cui sempre attuale e richiesta si scopre la partecipazione, la illuminante presenza culturale dell'A. Valida è senz'altro la distinzione fra *preistoria* e *storia*: due periodi, di cui il primo comprende il gruppo di scritti che va dalle prime recensioni di *Una vita* (27 nov. 1892) all'articolo di Ferdinando Pasini (14 maggio 1925) e il secondo, che s'inizia con il saggio di Eugenio Montale (1925) seguito da quello di Benjamin Crémieux (1926), trascorre con gli apporti del Morra, del Rocca, del Solmi, dell'Emié e del Linati (1926-28), le cui attestazioni dimostrano essere stata subito sentita nei suoi lati essenziali la problematica sveviana: dello Sternberg, del Saviotti, dell'Emanuelli, del Debenedetti, di Silvio Benco, ancora del Pasini e dell'Angioletti, del Consiglio, del Ferrata, del Raimondi, del Tecchi, del Bron, di Joyce, di Larbaud, di Soupault ecc. (1928-36), a cui si deve la consacrazione ufficiale di Svevo a scrittore di primo piano. Dal 1936 al 1952, per merito di studiosi come Sapegno, Galleti, Momigliano, Devoto, Pompeati, Flora, l'opera sveviana finalmente rientra nei temi di discussione e negli impegni di quella critica che possiamo chiamare «storica», non per ragione di metodo, in senso positivistico, ma per il suo volgersi ad un superiore interesse di prospettiva storica, di sistemazione e definizione ragionata dell'intera civiltà delle lettere.

Importanti sono poi i motivi, che l'A., a conclusione, assume per il profilo critico: «la vocazione essenziale di Italo Svevo — è questa la soluzione centrale — è stata quella narrativa e introspettiva ed ha trovato la sua adeguata misura letteraria nel romanzo, nel cui vasto e copioso ambito il mondo sveviano si è perfettamente espresso».

Chiudono il volume due informatissime bibliografie, delle edizioni e della critica.

ENZO ESPOSITO

GIUSEPPE L. MONCALLERO, *L'Arcadia* vol. I: *Teorica d'Arcadia*. Firenze, Olschki.

«Esterminare il cattivo gusto e procurare che più non avesse a risorgere perseguitandolo ovunque s'annidasse o nascondesse, e infino nelle castelle e nelle ville più ignote e impensate». Così scriveva il Crescimbeni, Gran Custode dell'Arcadia, offrendo basi teoriche al movimento di reazione al secentismo anticlassico ed edonistico.

Questo motivo essenziale, questa «programmatica» polemica trova nel valido libro del Moncallero ampia documentazione, da cui facilmente si coglie la portata di uno dei momenti fondamentali della storia della nostra letteratura.

L'Arcadia è dunque caratterizzata da una passionata adesione alla lezione dei modelli classici intesa latamente nella sua duplice realtà di poesia e di poetica, chè gran posto tiene nel ristoro arcadico l'esigenza oraziana del *miscere utile dulci*.

La consistenza teorica di questo atteggiamento classicistico è qui ottimamente analizzata e con attenzione più raccolta negli ultimi capitoli dove si esaminano partitamente il Gravina, il Muratori, il Vico e gli esponenti nostri nella polemica italo-francese (Manfredi, Martelli, Maffei e a capo l'Orsi).

Con essi il moto arcade diventa l'espressione, in sede letteraria, della ragione, di una ragione sovrana frutto delle ultime esperienze speculative, tornata all'Italia dopo che l'Italia stessa l'aveva diffusa con l'Umanesimo e il Rinascimento.

ENZO ESPOSITO

B.U.R., *Nn. 759, 760, 761-65, 766-70*. Rizzoli, Milano.

Scipione Maffei, *La Merope*: a cura di G. R. Ceriello. La celebre tragedia settecentesca (1713) dell'erudito veronese, saccheggiata dal Voltaire («Il y a dans la pièce de M. Maffei des fleurs que j'ose croire immortelles») e *sfidata* dall'Alfieri («... indignazione e collera nel vedere la nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale che facessero credere o parere quella come l'ottima e sola delle tragedie, nonchè delle fatte fino allora (che questo l'ho asserito anch'io), ma di quante se ne potrebbero fare poi in Italia»). La critica moderna, con moderazione ed equilibrio, ha bene inteso e detto quanto l'Alfieri e tutto il teatro italiano posteriore al Maffei debbano a questa sua tragedia, che per lo meno presentava di nuovo un endecasillabo sciolto sufficientemente agile e teatrale. Ci si augura che la BUR tragga dall'oscurità molte altre opere del nostro antico teatro, ormai irreperibili.

André Maurois, *I silenzi del colonnello Bramble*: trad. di Maria Paoli. Emilio Herzog prese lo pseudonimo di A. Maurois proprio per poter pubblicare questa sua prima operetta (1918) senza incorrere nel risentimento dei commilitoni inglesi, i cui ritratti, sembra inequivocabili non ostante la tipizzazione complessiva, sarebbero apparsi troppo vivi e nudi, per la mentalità inglese. Che Maurois ama e scruta con genialità latina.

Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano*: a cura di Fredi Chiappelli. Sempre letto poco ma sempre esaurito, il capolavoro del Nievo torna in due volumi quintupli della *Bur*. Ci si augura che i giovani si accorgano della pubblicazione, e riconoscano in questo grande libro un precursore dei moderni romanzi fiume, infinitamente più bello di quelli pur cari ai loro interessi. È più difficile sperare che i produttori cinematografici trovino il tempo di leggerlo tutto, e di capire che gli americani avrebbero saputo tradurlo in un affare molto redditizio: *Via col Vento* e Rossella non valgono queste *Confessioni* e la Pisana. E gli uomini colti ci scusino se vediamo la questione sotto questo particolare punto di vista: *omnia munda mundis*.

E. V.

ENZO BOERI, *Corso di Fisiologia*.
GINESTRA AMALDI, *Astronomia, il sistema planetario*. Torino, RAI.

Si tratta, rispettivamente, dei volumetti 14 e 16 di *Classe Unica*, la bella iniziativa radiofonica di cui s'è data notizia altra volta. Esposizioni piane e avvincenti di argomenti che l'uomo di media cultura e di interesse sveglio può intendere perfettamente nell'ascolto radiofonico, e ritenere utilmente con l'aiuto di queste dispense di minimo costo.

V. I.

MARIA FRIGENI, *Il drago*. Milano, Massimo.

L'Editrice «Massimo» di Milano lancia una nuova collana — «LA GIOSTRA», grandi romanzi d'ogni paese — inaugurandola con un romanzo di Maria Frigeni, «Il Drago». L'autrice, giornalista nota, di origine bergamasca, risiede a Milano e non è alle prime armi nel campo della narrativa. La sua precedente fatica, «Anche all'inferno c'è Dio», aveva avuto ottima eco, rivelandola «scrittrice coraggiosa e sana, che lavora seriamente, gustando il piacere di saper lavorare seriamente». Questo «Il Drago», dedicato ai Caduti della aria, è un dramma psicologico inquadrato negli ambienti aeronautici: una trama ricca, agile, in certi passi di sapore squisitamente femminile. La vicenda dei due piloti, Riccardo e Gianni, che dall'amarezza della sconfitta cercano disperatamente di risorgere, e trovano nel fascino del volo che mai li ha abbandonati e nell'amore di due donne, incontrate in vicende che paiono riassumere il dolore d'un intera generazione, la forza per superare gli eventi, è condotta con mano sicura, in un'atmosfera saggiamente dosata che sa raggiungere punte di alta emotività. C'è, nei protagonisti e nell'ambiente, una sincerità, un respiro di purezza e di bontà che sono una delle caratteristiche più belle del libro, e che, pur mantenendolo su un piano di realtà umana semplice e vera, lo librano — sulle macerie di una età e di un'epoca che come poche altre hanno dimostrato ciò che possono l'odio e la vendetta — in un'atmosfera di libera luce in cui a tracciare la via della risurrezione non ci sono — nè poteva essere diversamente — che la fede e l'amore. Ed è in questa via che anche «il drago», «il mostro divoratore, capace di portare alla divisione delle forze ed alla distruzione per l'odio, potrà divenire con le sue ali veicolo d'un impulso benefico e costante di collaborazione universale».

GIOVANNI VISENTIN

DOTTRINA DEL DIRITTO NATURALE

(continua da pagina 3)

filosofie di lingua inglese, che non vogliono saperne di metafisica e nelle nozioni dell'etica tradizionale non vedono che espressioni e modi verbali, semplici *flatus vocis*, il volumetto che riassume, a confessione dell'Autore, le sue convinzioni maturate in un ventennio, sarà di utile lettura, anche in Italia, soprattutto per gli studiosi di filosofia del diritto e di filosofia politica.

ULISSE PUCCI

D'Entrèves, *La dottrina del diritto naturale*. Milano, Edizioni di Comunità.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 48 - ROMA, 28 NOVEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LA "SCUOLA SECONDARIA"

I. Quale compito debba adempiere

Quale debba essere, oggi, nella sua sostanza e nei suoi ordinamenti, la *Scuola secondaria*, ossia la scuola intermedia fra quella « Elementare » e quella « Superiore », è un problema di capitale importanza e di difficile soluzione, non tanto per se stesso quanto per la confusione delle idee e, purtroppo, per il giuoco degli interessi di varia natura che lo complicano. È un problema grave soprattutto per le nazioni che hanno una grande storia; e intorno a esso si affaticano da circa un secolo studiosi e uomini politici. Ma chi contrapponesse gli scritti che su così vitale argomento sono apparsi in Italia a quelli venuti alla luce in altre nazioni, vedrebbe la bilancia calare dalla parte dei primi. Appesantiscono qui da noi il carico le elucubrazioni di coloro che di detta Scuola non mostrano altra esperienza all'infuori di quella personalmente fatta durante il loro poco brillante corso di studii in essa seguito, la *ieiuna concertatio verborum* dei politicanti, i costosi volumoni ufficiali preparatorii di riforme realizzate o abortite.

Seguo dalla fine del passato secolo, cioè da quando, giovanissimo, cominciai a insegnare nelle prime classi del ginnasio, tale letteratura, a cui, più di una volta, occupandomi di problemi particolari, ho partecipato. Ma in questo momento, per più motivi, critico, credo mio dovere di esprimere su tale Scuola, in brevi termini, il mio pensiero, che è andato a mano a mano maturando col mio sommare esperienza con esperienza durante più di mezzo secolo.

☆

Penso sia necessario innanzi tutto precisare il fine della *Scuola secondaria*.

Se la *Scuola elementare* deve fornire i primi indispensabili strumenti dell'apprendere (il leggere e lo scrivere) e il primo avvio alla vita pratica (il far di conto) e deve curare che l'animo del fanciullo si schiuda a grado a grado al primo amore per quanto apprende; se la *Scuola superiore* deve condurre i giovani al punto che essi possano mediante la *inquisitio* e la *investigatio* ossia « la ricerca metodica » penetrare veri già noti e, possibilmente, scoprirne altri, ne viene di conseguenza che la Scuola la quale è in mezzo tra quella minima e quella massima, e perciò fu a ragione detta « media » (poi, un certo giorno, questo aggettivo cadde in basso) debba a mano a mano con esatta coscienza del suo fine e con illimitato amore, il che vuol dire, non risparmiando fatica, allenare la mente degli scolari alla sudetta ricerca. Questo allenamento deve compiersi nell'atto stesso che s'insegna loro quanto è opportuno e acconcio fondamento per gli studii superiori, e, nello stesso tempo, a coloro che questi studii non faranno dia la cultura indispensabile per qualsiasi attività intellettuale a cui vorranno dedicarsi. Ma negli uni e negli altri deve destare lo stesso amore del vero, che Dio scolpì profondamente nel cuore dell'uomo (*in primis... hominis est propria veri inquisitio atque investigatio*), sicchè, se non tutti potranno essere *viri docti*, tutti *viri vere sint et boni cives*.

Da che risulta, come primo e fondamentale precetto, che non si deve infarcire la mente degli scolari di nozioni, come vorrebbero coloro che si propongono di mettere alla pari, per quantità, la materia dei programmi col continuo progresso del sapere. È noto, per esempio, che, alcuni anni fa, ci fu chi propose d'inserire nei programmi liceali il *folk-lore* — e questo sia detto senza il più lontano pensiero di disistima per un così interessante studio; ma *non est locus* per esso in tali programmi. Nè meno grave è l'errore di quegli specialisti, i quali, per il loro grande amore alla disciplina che professano, avutane talvolta l'occasione, hanno impinguato o, col loro consiglio, fatto impinguare il programma di essa per la Scuola secondaria. Ma io credo che la causa dei difetti più pericolosi in così importanti atti scolastici derivi da quel tono rettorico che da più tempo hanno assunto le illustrazioni e le norme che li accompagnano, sicché è accaduto che non le chiose servano per i programmi ma i programmi per le chiose, e si senta perfino talvolta parlare di « bei programmi », come se in materia siffatta ci fosse « il bello » e « il brutto » e non « il buono » e « il cattivo », « l'utile » e il « dannoso ». Parecchi anni fa, durante un congresso a Nîmes della *Société des études latines* un illustre filologo classico straniero, ora morto, mi domandò come facessero i nostri insegnanti di greco e di latino a leggere dei classici quanto allora era prescritto, dato l'orario assegnato a siffatte discipline. E mi costrinse a mentire. Tuttavia si badi di non prestar fede a tutti coloro, che da varie parti, dall'alto e dal basso, gridano: « sfrondate i programmi della *Scuola secondaria* »; la maggior parte non sono mossi dalle anzidette considerazioni. Certamente anche i programmi vanno rifatti con una chiara e precisa visione del compito che questa Scuola deve adempiere e da essi, a tal fine, va tolto « il troppo » e « il vano »; ma non per render servigio agli infingardi e agli inetti. E su questo argomento torneremo a suo tempo; qui occorre accennare a problemi molto più gravi e di non facile soluzione.

Da quanto fin qui ho detto risulta abbastanza chiaro, io credo, che la scelta della materia da stabilire come oggetto di studio nella *Scuola secondaria* è subordinata, nell'economia generale della istruzione pubblica, ai fini che questa scuola deve raggiungere. I quali sono di tal natura che si possono conseguire sia con l'insegnamento delle discipline umanistiche, se esso sarà quello che deve essere e purtroppo oggi non è, sia con quello delle discipline scientifiche, se si evita il pericolo di cadere in un positivismo senza luce e calore. Del resto la denominazione a ciascuno dei due indirizzi è data dalla notevole *prevalenza* che in esso devono avere le discipline da cui trae il nome, e non si può neppure supporre l'assenza delle altre.

Vi è chi crede (e io sono tra costoro: è un modo di veder le cose), che le discipline umanistiche più delle altre rendano agile la mente dei discenti; ed è forse così, ma sempre che nello scolaro ricorrano peculiari attitudini e certe spiccate tendenze non facili, oggi, a trovarsi nei ragazzi e nei giovani. E qui sorge, terrificante, l'obiezione di coloro che domandano come si faccia a scoprire in ragazzi decenni se queste attitudini, queste tendenze ci siano o meno, dato che ci sono degli sviluppi spirituali tardivi. La mia non breve esperienza di insegnante nei ginnasii mi ha convinto che questi miracoli sono rarissimi, e spesso la celebrazione di essi negli ambienti scolastici è una pietosa menzogna per coprire l'incapacità educativa e didattica di qualche insegnante. Il ragazzo decenne va studiato assiduamente con penetrante intuito, con smisurato amore, in ogni — dico « ogni » — manifestazione della sua mente, in ogni palpito del suo piccolo cuore, nelle sue condizioni fisiche, nell'ambiente materiale e morale in cui vive. E allora s'incontreranno rarissimi miracolati del genere e si vedrà che, quando questo miracolo avviene, lo sviluppo si ha sulla linea su i primi punti della quale noi trovammo lo scolaro decenne. Si può dunque a tempo fermare, e dimostrare perchè si fermi, un ragazzo decenne che la famiglia voglia avviare per uno dei due generi di studii per il quale non ha attitudine. Lo Stato deve garantire la totalità contro i mal concepiti desiderii dei singoli: naturalmente lo Stato deve garantire e garantirsi, e le cautele nell'uno e nell'altro senso sono molte; non è qui il luogo di enumerarle, giacchè questo non è un disegno di legge. Dirò solo che l'esame di ammissione alla prima classe deve essere riformato e accompagnato da una particolareggiata relazione della Scuola elementare di provenienza da cui risul-

AURELIO GIUSEPPE AMATUCCI

(continua a pag. 4)

PAROLE INGLESI

The Words We Use di J. A. Sheard (Londra 1954, ed. André Deutsch) non poteva avere nè pretende di avere, è l'autore medesimo a dichiararcelo, il pregio dell'originalità. L'originalità semmai è nella presentazione e nella organizzazione del materiale, che è abbondantissimo. L'autore riassume i risultati delle indagini dei vari linguisti sulla storia e la struttura della lingua inglese esponendo e vorrei dire imponendo brillantemente al lettore la suggestiva materia, propone al lettore inglese di considerare e riflettere circa la propria lingua e le parole di cui si serve, e lo dispone ad indagarla. Nell'introduzione ci vengono richiamati certi dati storici che indubbiamente han presieduto all'evoluzione dell'inglese, e insieme certe leggi e teorie di cui con molta opportunità si rileva la elasticità e l'approssimazione, e siam posti subito di fronte a una ricca e varia esemplificazione, in cui anche ci vengono precisati il senso esatto e i significati storicamente successivi di parole cui l'uso ha conferito un significato sempre più distante da quello d'origine, a volte anche, vorremmo osservare noi, formale o convenzionale o fittizio. E questo è un fatto linguistico importante, il prevalere cioè nell'uso e nel tempo di un senso secondario sul senso primario, spesso senza apparenti ragioni logiche. Di ciò riflettevamo per nostro conto, e alcuni esempi fra i tanti offerti dall'autore ci sembrano in questo senso calzanti. Pochi riflettono ora, egli dice, che *glamour*, una parola che ha avuto tanta fortuna particolarmente in America, è una corruzione di *grammar* non nel suo senso proprio, ma in quello derivato e secondario di *profound or occult learning*. A questo punto ci sarà lecito osservare che già quell'uso di *grammar* è nei confronti dell'etimo greco arbitrario e forse popolare. Una parte di questo libro, svolta, fin dall'introduzione, con cura particolare, è quella relativa agli « imprestiti » di cui ovviamente il linguista ha da specificare la natura e chiarire l'origine e la storia, indagando cioè quando e come essi siano entrati nel patrimonio linguistico. Già nell'introduzione, l'autore rileva i diversi tipi e la varia natura e storia degli imprestiti, la cui gamma e misura si estende fra limiti elastici e difficilmente precisabili: dall'adozione di alcuni termini specializzati o tecnici, al caso estremo dei Normanni che adottano e assorbono interamente la lingua del paese invaso e molto più tardi la introducono in Inghilterra, al caso opposto di una maggioranza etnica che si appropria la lingua di una minoranza sostituendola progressivamente alla propria (caso non infrequente nel processo delle colonizzazioni). Un posto adeguato viene riservato, in questo libro, ai dialetti che, come osserva giustamente l'autore, son lingua parlata e perciò lingua viva e, aggiungiamo, sono oltre tutto termini di confronto e riprova utilissimi e strumentali per lo storico della lingua colta. Quanto alle vicende storiche e geografiche di alcune parole e diciamo così i loro viaggi e le loro avventure di viaggio, l'autore ci offre fin dall'introduzione una copiosa messe di esempi affascinanti. Ancora altri se ne potrebbero aggiungere, e alcuni forse andrebbero più ampiamente spiegati e precisati. Per esempio accanto ad *apricot* (33) potrebbe figurare *peach* la cui origine (*persica*) non è a prima vista evidente: di alcune parole di origine remota nel tempo e nello spazio, come per es. *camel*, sarebbe opportuno meglio precisare l'esatto significato nella lingua d'origine e le originarie vicende storico-geografiche; di una parola e cosa anche troppo diffusa, il *bacon*, apprendiamo che ha un etimo latino medievale (*baconem*). Poichè alcuni vecchi dizionari (per es. il Worcester, ed. 1886) davano tutt'altra etimologia (dallo A. S. *bacan = to bake, bacen = baked*), etimologia peraltro non registrata dallo Skeat ed. 1884 anteriore quindi al Worcester cit., abbiamo voluto ricercare per nostro conto e il dizionario del Ducange ci è sembrato a questo proposito particolarmente illuminante. Ecco le parole che vi abbiamo letto sul latino *baco*: « *ex Gallico et Anglico Bacon qua voce promiscue donantur porcus saginatus, ustulatus et salitus et petaso aut perna* » (ed. 1883). In altre parole, stando al Ducange, il termine sarebbe entrato dall'anglosassone nel latino medievale e non viceversa. L'etimo del Worcester sarebbe allora da riconsiderare. Il Worcester è qui chiamato in causa (e giustamente) per aver accreditato una falsa interpretazione di *tram-way* spiegando la parola col nome di un ipotetico e mai esistito inventore, mentre essa è ovviamente riportabile a un termine *tram* che già si usava prima del tram elettrico (e ancora si usa) per i vagoncini delle miniere. Ne deduciamo comunque che *street-car*, molto in uso negli S. U., è forma più commendevole di *tram-car* o *tram-way* e meglio corrisponde al ted. *Strassenwagen* e *Strassenbahn*.

Un altro fatto linguistico importante e qui abbordato fin dall'introduzione è quello dell'incerta pronuncia di termini di cui il parlante ha immediata coscienza che sono stranieri. Tale incertezza si rileva per esempio nella pronuncia di parole come *garage* o *ballet* ecc. Noi diremmo che la coscienza cui si accennava si urta con una spontanea tendenza di alcuni popoli, e fra essi certamente l'inglese, a nazionalizzare la pronuncia di parole straniere. In Italia, e particolarmente in Toscana, si è sempre verificato lo stesso fatto e per quanto riguarda l'Inghilterra, potremo dire, approssimativamente, che la tendenza ad anglicizzare la pronuncia di termini stranieri viene di solito contrastata e repressa, almeno per il francese, dalle persone colte e raffinate; gli altri anglicizzano spesso e volentieri.

Un materiale di vasta utilità didattica si trova raccolto e assai bene ordinato nel secondo capitolo sulla « formazione delle parole ed estensione del vocabolario ». C'è, in parole povere, anche nelle lingue, il problema dell'uovo e della gallina. Esiste una molto arbitraria ma vecchia teoria sul simbolismo « fisico » della parola, teoria di cui è traccia persino nel *Cratilo* di Platone. Certe parole semplici, per esempio *vos* in lat. e *thou* in inglese, « manifesterebbero » visibilmente e in effetti tradurrebbero un movimento del parlante. Questa ed altre teorie empiriche o scolastiche non sono naturalmente accettate dai linguisti maggiori, ma lo stesso Jespersen che le condanna, asserisce che non se ne può respingere senz'altro il principio. I nostri linguisti di formazione idealistica credo, comunque, che inorridiscano di un positivismo che di certi dati semantici fa dei dati così poco spirituali. Lo stesso argomento vale contro le teorie fondate sull'imitazione e onomatopeie, qui abbondantemente esemplificate e chiosate. Tuttavia, a nostro avviso, è un fatto che niente più dell'onomatopeia e in generale del fenomeno imitativo tende a differenziare e « isolare » le lingue. Si pensi alla diversa percezione e trascrizione fonica dei

(continua a pag. 2)

AUGUSTO GUIDI

"DONNA SOLA" DI ARNALDO FRATEILI

Scrutatore sagace dell'animo femminile, e romanziere assai attivo nell'ultimo ventennio (*Capogiro, La donna segreta, Clara fra i lupi, Controvento*), Frateili, in questa *Donna sola*, dà forse la miglior prova della sua finezza psicologica. Qui, meglio che altrove, anche il calore della partecipazione e l'affioramento di modi lirici appaiono ben giustificati, perchè il romanzo è impostato come un insieme di rapide e sommarie paginette autobiografiche, quasi un musaico legato più dall'evocazione allusiva e dalla persistenza di un pedale poetico, che dalla contiguità logica e cronologica di avvenimenti tutti detti o commentati. E questa, se pur fosse una tecnica preordinata (ma crediamo si tratti dell'affioramento del poeta segreto e mal domo nel narratore professo), si deve riconoscere che funziona benissimo sempre che la protagonista ripieghi a meditare su se stessa, mentre lascia residui incombusti e scorci non soddisfacenti (come per mancanza di prospettiva) ogniqualvolta ella rifletta sul mondo esterno o cerchi di interpretarlo storicamente.

Delfina, figlia singolare di un padre singolarissimo, svincolatasi dopo la morte del suo autore fisico e dio personale, dalla tirannia di una famiglia borghese ipocrita e timorosa di qualsiasi avventura, è messa dall'eredità di una nonna altrettanto ribelle, in condizione di vivere da sè, dedicandosi ai propri ideali artistici. È pittrice (postimpressionista) e protesa con l'intelligenza verso tutte le mete più libere e spericolate che una giovinetta inesperta possa figurarsi, ma il sentimento la vincola a modi di sentire e d'essere ottocenteschi e borghesi, romantici e mal delineati, così che di ingenuità in ingenuità, d'amore in amore (due soli veri amori ma sfortunati), si fa la fama di donna di costumi liberi e di grande esperienza sessuale, quando è soltanto vittima di un'atroce delusione e di un'ancor più atroce violenza, che racchiudono come parentesi, allo splendido inizio della sua vita giovanile ed al mesto declino del suo splendore femminile, i soli fatti positivi in una lunghissima macerazione sentimentale e intellettuale. La linea principale di questo disegno è resa da Frateili con forza e delicatezza, perfetto controllo morale, accettabili ragioni polemiche. Meno persuasiva la cornice entro cui egli ha creduto di dover porre il suo ritratto di donna sola, che, per quanto sola, vive in tempi di cui si avverte nel racconto l'influenza determinante. Ma se l'età umbertina e gli anni della prima guerra mondiale appaiono giustificatamente lontani e trascoloranti nella memoria di Delfina, e quindi sopraffatti dalla sua interpretazione e piegati alle esigenze di sfondo, a mano a mano che il racconto si avvicina ai tempi nostri, si avverte un'impropria e improbabile riduzione all'essenziale che essenza non è, per mancanza sia di obiettività sia di esemplarità, così che il tempo fascista e quello posteriore alla seconda guerra mondiale, appaiono mal rappresentati, e più per difetto d'invenzione che d'osservazione vera e propria. Si hanno quindi pagine bellissime nella prima parte del romanzo (non dimenticheremo quelle dedicate al padre di Delfina ed ai suoi rapporti con la figlia, tutte pervase da un soffio di poesia), pagine stanche nell'ultima parte, con poliziotti di maniera, fascisti imbalsamati, americani burattineschi. Vaghe e inaccettabili, letterarie o fiacche, sono per lo più le psicologie maschili, tranne quella del padre: o risapute, come quella dell'impotente artistoide primo e fallito amante di Delfina, o edulcorate, come quella dell'antifascista Altobelli, lo sposo vanamente atteso.

Similmente, a noi pare che la polemica contro la famiglia e la società piccolo-borghesi agli inizi del secolo sia artisticamente trasfigurata e quindi giustificata; non quella contro la borghesia in generale e per i proletari in particolare, che non convince neppure come spunto politico, per mancanza di dimostrazione. Secondo noi, un identico stile di accusa e di rappresentazione non convengono alla borghesia cristallizzata, dominante alla fine dell'Ottocento, ed a quella contemporanea, dominata (non fosse altro, da complessi politici e da vizi in evoluzione), e, se si vuole, verminante ma non immobile. E irriducibile ad un medesimo grado di impiego scenografico ci sembra il popolo, allora personaggio marginale e centrifugato, oggi centripeto anche come oggetto d'arte, infinitamente più interessante delle *donne sole*, estraneo alla loro problematica, che non lo arricchisce nè lo determina. Ciò, secondo noi, significa, che Frateili, calcando la mano o sbagliando l'intensità della corrispondente rappresentazione, ha rimpicciolito la sua Delfina, senza riuscire a dar corpo e rilievo ai proletari di contorno.

Ma questi appunti mirano soltanto ad esprimere il rammarico che un romanzo certamente eccezionale, sottile, importante nella nostra produzione scarsa e mal seguita dal pubblico, deluda proprio alla fine; e forse, come appunti, vanno oltre, perchè accertano in Frateili il rafforzato interesse per un mondo, in cui domani potrebbe trovarsi impegnata tutta la sua arte di romanziere. Un romanzo, dunque, di passaggio? La testimonianza di una saldatura non perfettamente compiuta? Ma pur sempre un'opera di grande interesse, se il passato è in essa intensamente ed altamente trasfigurato, mentre il presente e l'avvenire irrompono nel finale con vitalità così petulante, da mortificare, sul piano dell'arte, un personaggio per più versi eccellente come Delfina.

VLADIMIRO CAJOLI

ARNALDO FRATEILI, *Donna sola*. Milano, Bompiani.

SOMMARIO

Simbolismo del Pascoli

E' nota l'origine del simbolismo (annunciata nella chiara prefazione che Théophile Gautier scrisse per « Les fleurs du mal di Baudelaire »): il simbolismo nasce, quando la parola cessa di essere la naturale e diretta espressione del pensiero, quando vuole esprimere « tutto », anche l'indefinito, anche l'inconscio; quando intende soccorrere il poeta, che non cerca più la limpida verità del mattino o la luce ferma del meriggio, ma predilige, nel tramonto, quell'ineffabile ebbrezza che appaga una parte misteriosa e pur viva del suo essere.

Così il simbolismo riesce l'immediata manifestazione dell'anima decadente. Il decadentismo trova nel simbolismo la sua realtà d'arte, la sua poetica.

Ora, in quali rapporti sta la poesia del Pascoli con la poesia simbolista? Si tratta di dipendenza o di semplice affinità di natura, supponiamo, con un Mallarmé o un Verlaine?

La critica ha in genere evitato di approfondire il problema. Anche il Galletti, piuttosto che stabilire uno stretto rapporto di dipendenza tra i simbolisti e Pascoli, ha inteso limitarsi al rilievo di alcune affinità ideali. E Walter Binni pensa che la critica abbia evitato il problema, perchè una « certa bonarietà romagnola » fa restare il Pascoli tuttora estraneo al clima culturale europeo del tempo (nella sua « Poetica del decadentismo italiano » si legge che quello di Pascoli è « un mistero da bimbi, un babau... »; non vi è in lui « quella sofferenza del mistero che è basilare nei decadenti europei »).

Binni insiste dunque sulla illegittimità di un decadentismo pascoliano. Ma il problema importante è un altro, è appunto il problema del simbolismo (che Binni non distingue, generalizzando il simbolismo nell'altro problema astratto e davvero ambiguo del decadentismo).

Propone invece con lucidità i termini di un simbolismo pascoliano, Carmine Jannaco, in una serie di saggi sul Pascoli (che si possono leggere, insieme ad altri studi nei recenti « Scritti di letteratura italiana », ed. Marzocco, Firenze, 1954).

Lo Jannaco muove dalla distinzione fondamentale tra il simbolismo di Pascoli e quello dei poeti francesi.

Pascoli arriva al simbolo « naturalmente », in quanto nel simbolo riesce finalmente a superare la sua istintiva « verecondia del dolore » (una volta disciolta nel simbolo, l'idea poetica può agevolmente esprimersi, senza che ne abbia a soffrire la sensibilissima, gelosa, schiva individualità del poeta).

I francesi invece ricorrono al simbolo volutamente, come al mezzo necessario dell'espressione lirica. Verlaine si rifugia sotto le ali del simbolo, perchè solo il simbolo gli permette di raggiungere (anche in reazione al realismo zoliano e alle falsità parnassiane) quel mondo interiore che è fatto non di semplicità umana, ma di nebulosità fantastica, di turbamenti morbosi, di sensazioni oscure e riservate.

Per dimostrare questa diversità di disposizione al simbolo, sul terreno scoperto della poesia, lo Jannaco cita il simbolismo pascoliano de « I Gemelli ». La scelta di questo poemetto dei « Conviviali » è quanto mai felice. Ne « I Gemelli » il simbolo è così intimamente fuso con la realtà, che il lettore non pensa soltanto ai due gemelli, delicati come fiori, ma sente veramente nel leucoio e nel galantho, nel fior campanellino e nel bucaneve, l'esile vita delle due creature. Qui il simbolo non serve a disegnare meglio i gemelli, ma a rendere un'idea nuova, un'idea genuinamente lirica, la quale reca davvero il senso gentile della vita dei fiori. Il simbolo rende la presenza di una vita superiore. Una vita, che accenna già sicuramente ai suoi termini spirituali, mentre ancora si direbbe vivente di mistero naturale.

Pascoli ha intuito questa seconda vita, tutta celata « nella scura ombra dei sensi ». E le sue cose migliori sono proprio quelle che vivono questa seconda vita.

Perchè in esse Pascoli riesce a liberare la sua arte dal minuto e fitto tormento personale, in un respiro più alto e puro.

RENATO BERTACCHINI

CERACCHINI - Composizione (v. pag. 3)

PAROLE INGLESI

(continua da pagina 1)

versi degli animali. Per un solo esempio, il gallo per noi canta, e per gli inglesi « gracchia » e, passando dall'udito a un altro senso, la vista, noi non vediamo gli uccelli « sedere » sui rami come li vedono tedeschi e inglesi. Sembra su questo punto che il mondo dei parlanti sia d'accordo solo su alcune espressioni più istintive e infantili, *papà* e *mamma* o, che so io, il suono delle campane. La diversità nella percezione è un segno della diversità nei senzienti, evidentissima dagli stessi esempi di parole imitative che l'autore ci propone: *whisper, bisbigliare, chuchoter, flüstern,* (qui si cita solo lo sp. *susurar* senza l'it. *sussurrare*). E' chiaro in questi casi che il fonema riproduce percezioni diverse pur restando in tutti i casi imitativo. Sono insomma teorie da accogliersi sempre con molte riserve e con estrema prudenza.

Spigoliamo ora altri esempi dalla copiosa e ben ordinata messe, per richiamarli od offrirli al lettore. *Stirrup* (dall'A. S. *stig-rap*) è una parola composta, sebbene non lo porti scritto in fronte. Le parole composte o altrimenti derivate sono assai bene classificate e ordinate in questo libro; e la derivazione di *beadle* da *beodan* (*bid*) è anche interessante (dovremmo aggiungere che anche il nostro *bidello* è d'origine germanica); uno dei pregi di quest'opera è d'aver dedicato allo studio degli etimi latini e romanzi molta attenzione, più di quanta non se ne dedichi abitualmente dai linguisti inglesi. Non vediamo perciò perchè l'autore non abbia indicato l'etimo latino di *furrow* (*porca*) che pure è registrato, e d'altra parte non siamo del tutto convinti dell'etimo che egli propone per *iron*. Da altri la parola, la cui origine permane incerta, viene considerata come un prestito celtico, ma l'autore ritiene possibile che derivi dalla stessa radice che dà *ore* (il che non è affatto da escludersi perchè *ore* può essere un minerale di ferro) e appare in gotico come *ais* (ottone, denaro). Ora, intanto qui conveniva citare il latino *aes*, e forse il latino *assis*, rispettivamente per i due significati, poi, resta il fatto che l'ottone non è il ferro. E' logico e conforme alle regole che da *dens* si arrivi a *tooth* (fermo restando che non è mai facile estrarre dalle varie e complesse mescolanze gli etimi linguisticamente puri), ed è utile e piacevole rintracciare la parentela di *is* in *island* con *aqua* attraverso l'anglosassone *ea* e l'accertamento della spuria natura della *s*; o studiare i rapporti fra *editor* e il lat. *edere*. Non vediamo peraltro, per quanto riguarda noi italiani, perchè, indicandoci l'origine araba di *artichoke*, accanto ad *articiocco* (non *articoccio* come si legge qui, probabilmente per un refuso) da cui l'inglese e il francese derivano, l'autore non citi anche *carciofo*, l'arabo essendo (nella grafia inglese) *alkhurshuf* (*carciofo* è regitrato per *artichoke* accanto ad *articiocco* nello Skeat e nel Webster). E molto azzardata ci appare un'altra congettura che cioè dal fatto che una medesima parola (ma dalla stessa radice?), *wand* vuol dire *parete* in ted. e *verga* in inglese, si possa dedurne che in una determinata epoca le case indoeuropee si costruissero di verghe o di vimini. Vedo, peraltro, che l'ipotesi è anche nel Kluge-Götze (1953)

Un fenomeno a nostro avviso molto attraente, nel processo evolutivo e derivato del linguaggio, importante e perchè rivela influenze dirette e indirette e perchè attesta un conforme atteggiarsi dello spirito dei parlanti di fronte alla realtà e all'indagine del reale, è quello delle formazioni e derivazioni analoghe. Tale fenomeno ci viene qui illustrato da molti esempi, e ne riportiamo uno, già noto ma assai persuasivo: *heathen* da *heath* contrapposto a *paganus* da *pagus*. Un altro fatto linguistico bene illustrato dall'autore è quello degli etimi « popolari », falsi cioè e apparenti ma assai radicati nella tradizione. Così *sparrow-grass* che non si riporta al *passero* come crede il volgo, ma bensì allo *asparagus*, *sand-blind* che fa pensare agli effetti della sabbia nell'occhio ma vuol dire solo *mezzocieco*, *sand* essendo una corruzione di *samt* (A. S. per *half*), e *cock-roach* che non ha niente a che fare col *gallo* e si riporta allo spag. *cucaracha*. Da un altro errore dobbiamo guardarci, particolarmente noi stranieri, quello cioè di affidarci alle evocazioni vaghe, spesso sonore o musicali, delle parole. E questo ci sembra un errore in origine individuale ma che può anche diffondersi se non venga denunciato. Io credo che molti avvertano nella parola *atonement* una essenza melodica, musicale e romantica o mistica insieme, che invece non possiede. Il nostro orecchio l'associa automaticamente alle armonie, avverte il *tone* nella parola e la sente come una sorta di *attunement*, un mistico accordo con Dio. Ma la parola è invece una creazione cerebrale e alquanto ibrida di Wiclif ricavata da *at one* aggiungendovi il suffisso *ment* e significa l'unirsi e il mettersi d'accordo (ma senza allusioni alla musica) con Dio: donde conciliarglisi. Lo stesso Wiclif ha coniato un altro ibrido tale da non sfigurare accanto a quelli moderni di un Laforgue o di un Pound o di un Joyce: *austern* ricavato da *austere* e *stern*. A volte una grafia arbitraria si può spiegare forse con una equivocazione di significati accreditata dall'uso. Così nel caso di *salt-cellar* che qui è presentato come forma ridondante, ma che piuttosto è il frutto d'un malinteso (*cellar* essendo, come l'autore rileva, una derivazione di *salier* fr. e *salarium* lat.). *Cray-fish* è comunemente inteso e configurato come un composto, mentre non è che la corruzione di *écrevisse*. Del resto la lingua inglese ci sembra abbondi di locuzioni e persino definizioni paralogiche. Noi italiani e più generalmente latini difficilmente mandiamo giù la forma induttiva *present-perfect* che tuttavia è accreditata e persino chiosata da alcuni grammatici. *Sirloin*, ci insegna l'autore, ha creato la leggenda di un sovrano inglese tanto carnivoro da insignire il *filetto* d'un titolo nobiliare, ma etimologicamente è un personaggio più modesto, il *sir* essendo solo una corruzione più tardi non identificata di *sur;* in altri casi, tuttavia, può darsi credito alla voce corrente, così per *teetoteller* che sembra effettivamente risalire alla balbuzie di un avvocato che stentava a pronunciare *total*. Noi non possiamo dilungarci e il nostro scopo è soltanto d'invogliare alla lettura del libro, e più generalmente allo studio delle etimologie, chè l'autore non presume l'originalità in questo campo, e aspira soprattutto a ordinare ed esporre brillantemente una materia troppo spesso a torto trascurata dagli studenti delle lingue moderne. Ma dal secondo capitolo, che è fra i più nutriti ed organici, ci piace riportare ancora due o tre etimi suggestivi e quasi sensazionali, che l'autore ci presenta per concluderlo, riservandoli alla classe di quelle che egli chiama *freak formations*; uno lo abbiamo già registrato e cioè *teetoteller*, un altro è *tank* di cui si dice che chi ne fabbricò i primi esempi credeva fossero destinati alla riserva d'acqua per i soldati, un altro è *tandem*, di cui si dice che in origine è stata una parola goliardica per salutare il primo attacco dei cavalli in fila invece che a coppia (*finalmente*), nel quale senso ancora è in uso, e poi applicato alla bicicletta a due posti; un altro è la parola *publican* nel senso di *oste*, che potrebbe derivare dal *Nuovo Testamento* e suonerebbe perciò, in origine (specie se si tenga presente quel che segue nel testo: « e peccatori ») non proprio un complimento per la categoria.

La classe dei neologismi è spesso purtroppo di origine sospetta. Alcuni, anche fra quelli che si son fatti strada, non esiteremmo per nostro conto a chiamarli bastardi e spesso sono comunque orribili, troppo legati alla moda e al momento per sopravvivere a lungo. Si pensi per esempio ad alcune orrende abbreviazioni entrate nell'uso, specialmente in America, come *perm* usato da chi si fa la permanente e *vac* usato da chi spolvera col *vacuum-cleaner*. Parole funzionali, quanto si vuole, ma brutte e spurie, troppo asservite alla materia e agli strumenti cui si riferiscono e ad essi, crediamo, subordinate anche cronologicamente o se si vuole storicamente. Il che può dirsi anche di parole più legittime e compite. In italiano ad esempio, il tirabaffi e le stecche del busto riemergono soltanto nelle rievocazioni. L'autore fra le mostruosità registra *lightolier*, *gasolier*, *electrolier*, ricavate con grave abuso linguistico e gratuito arbitrio da *chandelier*, parola questa, invece, tanto buona, ci sembra, e tanto illustre da sopravvivere alla fine e vorremmo dire allo spegnimento di ogni candela.

Se nella formazione e derivazione « interna » delle parole ci accade spesso di riscontrare, come già s'è accennato, affinità logiche e analogiche nelle diverse lingue indoeuropee, in altri casi ci troviamo di fronte a formazioni autoctone e sostanzialmente autonome nelle diverse lingue. Qui si registra *bitter* (amaro) accanto a *bite* (mordere). *Amaro* invece, ha in origine anche il significato di salso e ciò spiega perchè un'acqua dolce non è necessariamente zuccherata, ma solo non marina, non salsa, e legittima l'uso di dolce per i cibi insipidi o poco salati.

Un altro fenomeno interessante è quello di una grafia scorretta, derivata forse a sua volta da pronuncie approssimative o dialettali che ha prevalso nell'uso e definitivamente alterato le ragioni e spesso anche il senso della parola o locuzione originale. Così: *a nickname* per *an ickname* (con significato di *un accrescitivo*), *a newt* per *an ewt*, *a nugget* derivato forse da *an ingot; a ninny* che risale probabilmente a *an inny* per *an innocent* ecc. A questo fenomeno fa riscontro il fenomeno opposto, quello cioè d'una struttura artefatta imposta dalla pedanteria degli studiosi. E' il caso di *island* già visto. Un caso affine è quello di *carouse* (dal ted. *gar aus*).

Una parola interessante è *bird* e la vorremmo un poco ragionare per nostro conto. L'autore giustamente la riporta a *bear* (portare e partorire) e dallo stesso etimo anglosassone fa diramare, accanto ad essa, parole così varie di significato come *barn, barrow, bier, birth, burden. Barn*, sia detto incidentalmente, sopravvive nelle lingue scandinave. Ma quel che più ci preme di rilevare è che *bird* è parola generalissima e sarebbe errato limitarla ai pennuti, che anzi non ha nulla a vedere con le ali e le penne. Ancora Chaucer, come è noto, la usa per i piccoli degli uccelli, per gli uccellini implumi (nella forma medioinglese *brid*) e per gli uccelli adulti e pennuti usa per lo più *foules* (*fowls*). *Bird* insomma è da riportarsi al concetto della generazione e della nascita e da estendersi in origine ai *nati* di ogni animale. La parola germanica *stole*, rimasta con pieni diritti nel ted. *Stuhl*, in Inghilterra, ove nell'epoca anglosassone poteva essere anche un trono, è decaduta a più umili mansioni (*stool*). Di essa abbiamo scritto altrove. E' noto che *dunce* è un'estensione polemica e peggiorativa lanciata contro gli scolastici, dal nome di quel *Duns* che non era certo uno stupido, e che *canter* è un'andatura che deriva dai *Canterbury Tales;* men noto che *size* deriva da *assize* con riferimento a una commissione di controllo dei pesi e delle misure, che *minstrel* e *bard* erano in origine termini spregiativi, che l'anglosassone *eam* (ted. *Ohm*) non è interamente soppiantato dal normanno *uncle*, perchè sopravvive nello scozzese *eme*, infine che, come osserva argutamente l'autore, ad alcuni imprestiti francesi si offerse un trattamento privilegiato, prova ne siano lo scadere di significato di *stink* e *stench* accanto a *parfume* e *scent*: i primi due divengono ingrati alle nari. *Ticket* venne dalla Francia (*etiquette*) come peraltro *biglietto* e, aggiungiamo noi, in Francia è ritornato con i razionamenti. Si riporterà, infine, un esempio bizzarro di parola composta, in apparenza semplicissima: *incomprehensible* di cui il Potter ha osservato che all'infuori di *hen* (radice di *prae-hendo*, aggiungiamo, riscontrabile forse in *hand*), tutto il resto è formato da prefissi e affissi. *Lunch* è un'altra parola meritevole di considerazione. Come forma abbreviata di *luncheon*, resulterebbe addirittura da una contaminazione fra una forma dialettale di *lump* che noi tradurremmo in questo caso *boccone*, e *nuncheon*, una parola ora dialettale che indica la tazza e il liquido di cui è riempita.

Abbiamo molto divagato e ora si deve, sebbene a malincuore, concludere. L'inglese è una lingua composita ed elastica, come del resto tutte le lingue, ma in misura più cospicua, ed è vano rimpiangerne l'originale purezza. E' nella natura di tutte le lingue come nella natura di ogni umana cosa, che nel processo della loro evoluzione si diversifichino e si allontanino dal ceppo originario. L'evoluzione storica d'una lingua viene in sostanza a coincidere con la sua differenziazione, col progressivo e molteplice alterarsi della sua originaria fisionomia. Perciò la conclusione dell'autore e cioè, in pochissime parole, che il bilancio del dare e dell'avere nella storia avventurosa delle vicende dell'inglese, anche tenendo conto delle immancabili perdite e degli acquisti impuri e spuri, resulti attivo, ci trova consenzienti.

La sua opera che aggiorna e ordina un vastissimo materiale, che non si limita a elencare i dati e i fatti linguistici ma si applica a fornirne i limiti e le ragioni, trattando per lo più adeguatamente gli apporti indoeuropei e poi più specificamente quelli anglosassoni, scandinavi, rinascimentali, dottrinali, commerciali e coloniali, la sua opera ci sembra di notevole interesse e d'indubbia utilità didattica. Abbiamo anche accennato alcuni punti controversi e opinabili. Vorremmo aggiungere, o precisare, ma non tanto o soltanto nei confronti di questo libro, che forse lo studio degli apporti francesi negli scrittori della Restaurazione, argomento qui solo accennato, meriterebbe una più ampia trattazione, poichè all'argomento non mi sembra sia stato ancora dedicato dai linguisti l'interesse che merita, (e d'altra parte è già un merito l'averlo almeno accennato) e che anche in questo, come in altri libri del genere, vorremmo che l'interesse di chi studia o anche semplicemente legge più di una lingua europea, venisse sollecitato attraverso una più frequente citazione delle forme e dei termini attuali delle lingue considerate, il tedesco, lo spagnuolo, il francese, l'italiano, lo svedese, il danese etc., come sono o permangono tuttora. Non lo diciamo affatto per amore d'attualità, ma per un criterio di utilità; specialmente nei testi in cui si prescinde dalla citazione degli autori, riteniamo convenga adottare un criterio non troppo evoluzionistico, citando anche le forme ancora in uso, accanto a quelle cadute e disusate, al fine di invogliare e agevolare lo studente o lo studioso non specializzato; un'indagine insomma geografica e per così dire orizzontale che affianchi e appoggi quella storica e verticale.

AUGUSTO GUIDI

◆ *Sessantaduenne, a Milano, è morto Giuseppe Patanè, giornalista, critico drammatico e autore di alcune commedie in siciliano, ch'ebbero a interprete, fra gli altri, Angelo Musco. La sua attività di critico drammatico s'era svolta particolarmente, per alcuni anni, nella nativa Catania, da dove egli aveva grandemente contribuito, con la chiarezza dei suoi giudizi e il devoto amore che dimostrava per l'arte e la cultura, alla vita teatrale dell'isola. Da qualche anno apparteneva alla redazione del Corriere della Sera. La sua scomparsa ha suscitato sincero dolore.*

◆ *Paul Léautaud ama i lavori manuali: anche i più umili: ad esempio, si lava la propria biancheria: « Je tiens ma maison, et je fais ma cuisine, je lave mon linge de corps moi-même ». Mentre lavava un paio di calzini, un giornalista gli domandò a bruciapelo: « Perchè non amate Dostoievskij? » — « Je trouve Dostoievski un écrivain pour gens à enfermer dans les cabanons. Je n'aime pas les déséquilibrés. J'ai dit que tous les gens qui ont reçu une influence de Dostoievski ont écrit des âneries ». Sorpresa dell'intervistatore. Léautaud calmo precisò: « Oui. Gide, avec ses Caves du Vatican, Duhamel, avec son roman-feuilleton les Salavin... Non: je n'aime pas ça. J'ai une sorte de haine pour les déséquilibrés ».*

◆ *Confessione d'umiltà del premio Nobel Louis De Broglie: « J'éprouve des sentiments en présence des résultats de la science. Ces sentiments peuvent être de satisfaction, et peut-être même d'orgueil, si vous voulez, de temps en temps. Mais je crois que le sentiment d'humilité est celui qui prédomine chez moi, parce que je pense que les succès de la science sont toujours limités, et que chaque succès montre combien nous sommes loin de comprendre toutes choses. — J'aime beaucoup les choses simples. J'aime beaucoup les gens simples. Je les préfère presque aux gens qui sont trop compliqués intellectuellment ».*

◆ *Giorni or sono, una stazione radio americana trasmetteva l'Incompiuta di Schubert. Alla fine, lo « speaker » ha detto: « Se il grande Schubert avesse conosciuto il prodotto X, avrebbe avuto la forza di finire la sua sinfonia ».*

"MISSA SOLEMNIS" DI BEETHOVEN

L'Accademia Nazionale di S. Cecilia ha inaugurato la stagione invernale con una ennesima edizione della « Missa solemnis » in re maggiore op. 123 di Beethoven. Questa mastodontica opera d'arte è tra le creazioni del grande musicista tedesco la più discussa; le contrastanti valutazioni estetiche ripetutamente espresse su di essa ci convincono della opportunità di illustrare ai nostri lettori la genesi storico-artistica di questa creatura prediletta dell'infelice musicista.

L'impellente bisogno di esprimere con un più adeguato linguaggio musicale l'ideale concezione mistica che il suo spirito, la sua anima avevano faticosamente conquistato, nacque in Beethoven in anni particolarmente tristi e dolorosi.

Svanita fin dal 1810 ogni possibilità di risoluzione dei suoi problemi sentimentali, dopo il 1814 epoca del famoso congresso di Vienna, per cause e circostanze diverse, fu gradualmente abbandonato da amici, mecenati e protettori. Moralmente prostrato a causa della sua sordità ormai insanabile, nonostante le sue precarie condizioni economiche aggravate anche da incredibili, indecorose peripezie familiari, nel 1818 Beethoven inizia la stesura della monumentale messa, una stesura faticosa, tormentata resa ancor più travagliata dalla sempre più cagionevole salute. Quattro lunghi anni furono necessari per il compimento del lavoro; la partitura infatti fu ultimata alla fine del 1822 due anni dopo la investitura alla dignità arcivescovile del suo amico e protettore l'Arciduca Rodolfo al quale era stata dedicata.

Laboriose e delicate furono le trattative per una decorosa edizione dell'opera d'arte alla quale intanto si era affiancata un'altra poderosa creazione dell'ingegno musicale beethoveniano: la « IX Sinfonia ». L'editore Schott seppe meglio di ogni altro condurre le necessarie trattative con il difficile, ingenuo, irascibile maestro, accettando nel marzo 1824 le richieste finanziarie del musicista consistenti in 1600 fiorini per la « Messa » e la « IX Sinfonia ».

Nello stesso anno il 7 maggio al « Karthnerthortheater » di Vienna si ebbe la prima parziale esecuzione (accanto alla IX sinfonia furono eseguiti tre brani della messa: Kjrie - Credo e Agnus Dei) con un successo artisticamente entusiastico ma finanziariamente inconsistente.

L'affermazione di Beethoven che la sua Messa potesse essere eseguita a guisa di oratorio ha fatto credere a molti che essa debba essere considerata una messa sui generis, una messa-oratorio più che una messa rituale e quindi praticamente da escludersi dalla liturgia cattolica.

Si tratta a nostro avviso di affrettate, superficiali deduzioni prive di qualsiasi fondamento. Innanzitutto le cinque parti di cui si compone l'opera beethoveniana: Kjrie - Gloria - Credo - Sanctus e Agnus Dei, rispondono esattamente alle cinque parti dell'Ordinario della Messa. Che l'autore medesimo non avesse avuto alcuna intenzione di creare qualcosa di diverso che si discostasse dalla rituale liturgia cattolica, ce lo conferma il fatto che la Messa avrebbe dovuto essere eseguita in occasione della cerimonia dell'insediamento alla sede arcivescovile di Olmutz dell'Arciduca Rodolfo.

Dove invece la Messa beethoveniana si differisce da qualsiasi altra composizione del genere è nella sostanza musicale, una sostanza sonora nella quale il sentimento religioso tende ad assumere aspetti universali ma sempre umani, di una umanità purificata da qualsiasi legame materialistico, che anela al congiungimento con la divinità; una espressione artistico-religiosa dunque nella quale vibra e palpita una individualità cosmica che si identifica nella implorazione religiosa del mondo.

Sono queste le ragioni che ci inducono a considerare i cinque brani della Messa beethoveniana altrettanti grandiosi inni che esprimono mirabilmente la metafisica elevazione dell'io umano.

L'esecuzione di questa impegnativa partitura è resa oltremodo difficile dai numerosi, ardui problemi tecnici ed estetici che essa comporta per la risoluzione dei quali occorrono speciali doti interpretative.

L'edizione curata dall'Accademia Nazionale di S. Cecilia è risultata assolutamente insufficiente ed approssimativa.

Al maestro Fernando Previtali era affidata la pesante responsabilità della concertazione di questo capolavoro, una concertazione negativa sotto ogni aspetto che ha notevolmente deluso pubblico e critici i quali hanno decretato alla manifestazione un modesto successo di stima.

DANTE ULLU

BILANCIO CRITICO DI GISBERTO CERACCHINI

Deluso dalle gerarchie di valori che sono andate via via configurandosi in seno alle grandi mostre d'arte contemporanee, il pubblico italiano, nel desiderio legittimo di conoscere i genuini maestri attuali delle discipline figurative, può essere indotto a sbirciare le vetrine dei librai meglio forniti in materia di pubblicazioni d'arte per vedere se accanto alle monografie che illustrano rigorosamente, o piacevolmente divulgano, i colossi del passato, esistono volumi, albi o fascicoli dedicati ai maestri viventi di cui sopra. Talvolta la richiesta appare soddisfatta (non v'ha dubbio, ad esempio, che l'amatore di un Tosi, di un Morandi, di un De Pisis può trovare il fatto suo), ma in quanti altri casi, invece, è da lamentare una lacuna assoluta, oppure una testimonianza insufficiente od arretrata, mentre poi si contemplano libri lussuosi intorno alle esibizioni, acerbe o putrefatte, di tali che hanno saputo guadagnarsi il favore di critici e di collezionisti alla moda, ma che propriamente non meritano la qualifica impegnativa di maestri? Ed è superfluo sottolineare l'apporto che codesta situazione editoriale reca al confusionismo nei valori estetici e relative gerarchie, da troppo mai tempo imperante.

Una bella soddisfazione, perciò, ci viene procurata dalla monografia, uscita or non è molto, in lode di un artista autentico che apprezzammo fin dai suoi esordi e che tuttora contribuisce, nella raggiunta maturità della vita, dell'opera e del mestiere, ad alimentare le speranze di chi ha fede nei debellatori del predetto confusionismo (*Gisberto Ceracchini*. Presentazione di Vincenzo Cardarelli; saggi di Virgilio Guzzi e Giovanni Fallani. De Luca editore, Roma 1954, pagine 50, con 42 tavv. in nero e 5 tavv. a colori).

Le prime pagine in discorso sono la testimonianza di un poeta ma anche acuto intenditore di fatti figurativi ed esperto di coscienze umane. Egli nell'*uomo Ceracchini* ammira, s'intende, la sanità e coerenza morale espressa dalle immagini pittoriche con un senso trascendente della natura e della vita, ma ci tiene anche a mettere in luce come il presunto ingenuo ed ignaro autodidatta si fosse ben presto formata una sua consapevole concezione estetica, dopo aver abbandonato la nativa Val di Chiana e le colline di Cortona, passando a Roma « lunghe ore nei musei e nelle gallerie d'arte, dove — e sono parole dell'artista stesso — rimanevo estasiato davanti a quei capolavori, così immediati e vivi, che mi parlavano nell'anima con la chiara potenza della loro voce ». E Cardarelli, rievocando le non oziose conversazioni letterarie nella terza saletta, ormai storica, di Aragno, intorno al 1920, ricorda di aver conosciuto colà il giovanissimo pittore toscano, pronto a tuffarsi nella discussione « con la violenza del primitivo », ed aggiunge: « M'accorsi che attingeva la sua energia di uomo e di artista da una sicurezza morale, connaturata alla sua origine campagnola, e sentiva di difendere ad oltranza il suo genuino e direi italiano amore per la rappresentazione delle cose e della vita con uno stupore che a lui sembrava religioso ».

Tempo di Ceracchini s'intitola il denso saggio dovuto a Virgilio Guzzi, e non a caso giacchè il nostro valoroso collega s'industria più che altro a ricostruire criticamente l'atmosfera figurativa, particolarmente laziale, in cui si rivelò, bene accolta dagli esperti non parrucconi di allora, l'arte del nuovo *primitivo*, aretino, e soltanto nelle ultime tre pagine definisce la natura poetica di quest'arte, in termini molto pertinenti. Quando, nel 1925, Ceracchini operava con successo a Roma — rammenta Guzzi — i Matisse esposti alla Biennale Romana di quell'anno passarono quasi inosservati e « il fronte novecentesco era bell'e costituito » su basi, secondo lui, di pura accademia, nel tentativo di riguadagnare all'Italia artistica un linguaggio illustre. Ma ecco di fronte agli eloquenti Casorati, Ferrazzi, Carena, Socrate, Oppo e l'esordiente Guidi, comparire i rappresentanti, meno adorni, dell'« Italia barbara », che risolvevano in *sermo rusticus* quell'anacronistico linguaggio, impersonando, sempre secondo Guzzi, il novecentismo attivo. A Firenze era Rosai e a Roma erano Ceracchini, Donghi, Francalancia, tutti e quattro, nemmeno a farlo apposta, autodidatti. E così termina la ricostruzione ambientale: « Ceracchini è dunque giustificato ». Orbene, chiediamo noi, era proprio necessaria tale giustificazione per un artista come il nostro, dotato assai più di talento naturale, e quindi inestirpabile, che non di avvertito e flessibile (e quindi mutevole) gusto? Non vogliamo sostenere, con dialettica paradossale, che un Ceracchini nato per esempio nel 1879 o nel 1919 sarebbe stato identico a quello di oggi, che ha aperto gli occhi alle meraviglie del mondo georgico il 5 febbraio 1899. Ma sarà perchè noi preferiamo sempre scorgere negli artisti ciò che li allontana dalla media cultura del loro tempo, invece dei requisiti che li legano a questa o a quella tendenza attualistica, a noi Ceracchini è sempre parso un artista di autonoma formazione e costituzione, quindi, se mai, un caso isolato, impermeabile agli influssi contingenti, come dimostrano, da una parte, le costanti espressive, in tempi di camaleontismo sfacciato, della sua carriera più che trentennale e, dall'altra, la relativa indifferenza che palesano nei suoi riguardi i critici infatuati del verbo novecentesco di Parigi, inclini a giustificare arcaismi, primitivismi e false ingenuità quando recano le firme di un Picasso, di un Rouault, di un Chagall o, se non altro, di un Campigli.

Ma, considerazioni di clima estetico a parte, Virgilio Guzzi coglie in seguito parecchie delle più spiccate prerogative che rendono inconfondibile l'arte di Ceracchini, e scrive fra l'altro: « Ignora il naturalismo, il *plein-air*; la vita rustica gli si riaffaccia alla memoria già stilizzata, semplificata in una luce di perfezione, come una realtà di favola, come una nuova Arcadia. Le sue forme sono semplici, squadrate, legnose; il colorito vivace ed antico; il disegno conclusivo, tirato; la composizione ben spaziata ed equilibrata come nei veri primitivi che badano alla cadenza della rima; la materia liscia, compatta, pulita ». E più avanti: « Il mondo ch'egli rappresenta è un mondo idealizzato, fatto puro e perfetto dal ricordo, non già affrontato direttamente. Quei pastori e agricoltori, quelle donne alla fontana non sono proprio ritratti, ma *figure*. Così il paesaggio è una scena dove ogni elemento ha perduto la sua immediatezza, per diventare anch'esso il simbolo di quella incantata purezza, di quella nostalgia di innocenza, di serenità, di casti affetti ». Uno dei vertici poetici raggiunti dal pittore prima della seconda guerra mondiale è identificato dal Guzzi nel quadro *L'aratore* (1937-38), il cui fondo paesistico, riboccante di mestizia cosmica, non si potrebbe concepire senza esperienze di luminismo moderno. Qualche anno dopo, informa il critico, « egli ci parve sempre più preoccupato di acquistare una dottrina che mal si combinava con quel gusto e sentimento di forma. Pigliò amore alle vernici, alle patine, e insomma venne sempre più accentuando i motivi riflessi, e diciamo pure accademici, del suo mondo figurativo ». Ma si trattava di una fase transitoria, finchè la generosa e maestosa pala d'altare *Il Sacro Cuore*, che Ceracchini eseguì nel 1943-44 per una cappella del Collegio Urbano di Propaganda Fide sul Gianicolo, accogliendo un lungimirante invito di monsignor Giovanni Fallani, segna l'inizio di quell'attività, soprattutto murale, nel campo sacro che ha occupato intensamente il pittore fino ad oggi, assicurandogli un posto privilegiato nell'arte religiosa, non soltanto italiana, del tempo nostro e senza che egli dovesse mutare o snaturare minimamente i suoi ideali e i suoi mezzi di narratore figurativo, dal temperamento di laudese, come notava già nel 1929 Roberto Longhi, affine a quello del grande Jacopone. Ed è lo stesso Giovanni Fallani che esamina qui da par suo, con sagacia pari alla convinzione, l'*arte religiosa di Ceracchini*.

Giustamente egli stabilisce, anzitutto, l'esistenza di tre categorie di artisti contemporanei dediti al genere sacro: gli sperimentatori pseudo-rivoluzionari, che confondono la mondanità del gusto effimero con l'ascesi mistica; i piatti e conformisti riproduttori del vero tangibile e i virtuosi, mimetici saccheggiatori del patrimonio figurativo consacrato dai secoli. Da queste tre ingannevoli posizioni Ceracchini ha saputo, per virtù d'istinto e per capacità di fantasia creatrice, rifuggire. Infatti, egli è « lontano dalle tentazioni del moderno, inteso come cerebralismo, è fuori del realismo borghese, inteso come fotogramma del mondo delle apparenze, respinge da sè l'accademia delle forme, intesa come plagio del passato ». E non ha ceduto di fronte al grave dovere commessogli dalla Chiesa, perchè ha « la fede nell'uomo, e in un mondo umano, un amore stimolante alla natura, una religione piena d'impegni come s'intende nel Cattolicesimo ».

Le progressive tappe di Ceracchini pittore sacro sono qui descritte ed illuminate, senza mai dimenticare i precedenti costituiti dalle invenzioni georgiche e pastorali (nelle quali così spesso « il mondo appare una trasognata fuga verso l'infinito » e lo stile « tende all'intimità del raccoglimento religioso »). E senza ora guastare con un manchevole compendio la meditata esegesi del Fallani, diremo che le prove più memorabili compiute da Gisberto Ceracchini in tale campo sono, fino ad oggi, oltre alla citata pala del *Sacro Cuore*, gli affreschi con le scene della *Sacra Famiglia*, dello *Sposalizio*, e dell'*Incoronazione della Vergine* in Sant'Emerenziana a Roma; quelli, ancora più vasti e complessi, con soggetti francescani allegorici e della Via Crucis, nella chiesa di S. Maria Mediatrice, sul colle romano del Gelsomino; le decorazioni murali ispirate dalla vita di San Giuseppe, in una cappella della basilica di Sant'Eugenio; gli affreschi con la vita della Madonna, per il Santuario di Santa Rita a Cascia, e la tela raffigurante *Gesù divino operaio*, posseduta da don Giovanni Rossi ad Assisi.

In quest'ultima opera i valori spaziali e volumetrici del pittore toscano, anche a prescindere dall'afflato mistico della scena, in cui non v'è arnese o materia di lavoro manuale che non s'adegui al simbolico *giogo* indicato dal Nazareno di austera e pur soave impronta, hanno raggiunto una sfera di classicità ineccepibile, e sembrano risorgere qui gli spiriti di un maestro tanto remoto dalla Val di Chiana e dal 1952 (anno d'esecuzione), cioè: Jacopo Bassano. E con l'apoteosi dell'*Assunta*, affrescata nel catino del Santuario di Cascia, Ceracchini dispiega ancora una volta il policromo prestigio della sua tavolozza estiva e corroborante, ma atteggia pure le figure degli Apostoli e degli angeli gigliati, attor-

(continua a pag. 4)

ALBERTO NEPPI

CERACCHINI - Pace

La morte continuata di Caryl Chessman

Chessman, nato nel 1921, trascorsa un'infanzia ed una puerizia disgraziatissime, entrò nell'adolescenza e ne uscì con quei medesimi atti che, sedicenne, dovevano trasformarlo in uno dei campioni delle case correzionali. Raggiunta la maggiore età, sperimentò delitti più gravi e le vere e proprie case di pena. Ventiseienne conseguiva il non invidiabile primato d'esser processato per diciotto gravissimi capi d'accusa, e di subire in una sola volta due condanne a morte e varie altre condanne per una somma d'anni che scadrebbero assai oltre il 2000. Da sei anni, nella cella 2455 di San Quintino, aspetta d'ora in ora d'esser condotto nella camera a gas, o meglio, lotta titanicamente perchè ciò non avvenga. Fino ad oggi c'è riuscito; ed ogni persona dotata di senso morale e di intelligenza si augura che la condanna capitale sia scongiurata definitivamente, perchè è certamente vero quel che Chessman sostiene: cioè che egli, come criminale espertissimo ormai disposto a collaborare (ma in senso teorico e nobile, se nobiltà può darsi in questi casi), è infinitamente più utile alla società vivo che morto. Non perchè apparteniamo alla patria del Beccaria e ad un paese che ha abolito la pena di morte, ci sentiamo così decisamente dalla parte di Chessman; nè forse perchè il sentimento religioso ci vieterebbe il contrario. In sede di giudizio di un libro, indipendentemente dalle convinzioni generali, vogliamo dire lealmente che proprio il libro in sè ci convince, e gli argomenti del Chessman, anche se poco nuovi e raramente superiori al risaputo, ci colpiscono tuttavia con la forza e la verità delle esperienze dirette, e con la feroce commozione che ne deriva.

La ferocia è la tonalità di sfondo o il solvente di tutto il racconto, dell'apologia, del documento: fierezza, la chiameremmo, se il contenuto fosse prova ed esemplificazione di bene. Accertata la differenza, è tuttavia importante risalire all'identità dell'etimologia; e il procedimento sarà quello stesso che ci condurrebbe a concludere che Chessman è un genio, e che si sarebbe rivolto al bene sol che la sua megalomania (o come altrimenti voglia definirsi la sua inettitudine a contentarsi delle sorti comuni, e la tendenza al « grosso ») avesse avuto, come oggi nella cella 2455, l'occasione sforzante e irrefutabile del bene, piuttosto che la più facile e seducente del male.

Ma è opportuno avvertire che le argomentazioni del Chessman, com'egli stesso ha capito alla fine, non potrebbero minimamente servire alla polemica tradizionale contro la società corrotta e corruttrice. Chessman è senza dubbio un caso patologico eccezionalissimo. Finchè la società volle piegarlo con mezzi normali, egli provò sdegno e ribellione, si sentì offeso, si illuse di dare un esempio eroico, che assurgesse a mito: concepì addirittura il disegno di uccidere Hitler, e fuggì dalla prigione per questo sogno folle, quand'era in vista di una libertà provvisoria. Odiando, come odiava, la stessa libertà se gli si offriva come costrizione alla mediocrità, egli non sarebbe guarito dal disprezzo per l'umanità intera e dall'odio che gli suggeriva epiche gesta di vendetta indiscriminata, se non attraverso una prova degna di lui. Offertagli l'opportunità di combattere per la propria vita contro tutta una nazione ed a favore di un'idea superiore del Diritto; riuscito a polarizzare su di sè l'attenzione di cento e cento milioni di uomini; appagato dalla dimostrazione palmare della propria genialità; e, soprattutto, costretto a studiare la Legge e il suo spirito, ed a rifare gli itinerari percorsi dai grandi giuristi e da tutta l'umanità nella ricerca dei supremi valori (costretto, s'intende, per salvare la propria vita o per rimandare la morte, ma per ciò stesso sforzato a penetrare i nascosti ma non inaccessibili ricettacoli del bene), egli si è trovato improvvisamente dinanzi alla maestà di tutto ciò che aveva fino ad oggi negato e combattuto, ed è rimasto sinceramente affascinato. Aveva finalmente pane per i suoi denti. E' lo sbocco insolito di una pazzia superlativa, ma logico e comprensibile? È il caso limite ove si scopre la verità dell'antica intuizione, che il punto di partenza della grandezza, criminale o filosociale, sia il medesimo? Ma quale sarebbe il bivio separante?

Chessman dice a questo proposito una quantità di cose improvvisate e compassionevoli, rispecchianti i suoi stati d'animo del tempo demoniaco; rovescia accuse dopo accuse su questo e su quello; invoca, protesta, impreca a destini e divinità, a fortuna ed a caso che spiegherebbero facilmente tutto: per la verità, non fa ricorso quanto ci si potrebbe aspettare a stati particolari fisiopsichici; ma alla fine, nelle ultime pagine, che corrispondono anche al suo incontro con il bene, sembra svelare il significato della propria esperienza: dice di non aver mai conosciuto il bene, se non come finzione comoda per coloro che vogliono commettere tranquillamente il male. Dunque, la sola condizione per apparir giusti e rispettati, è d'esser potenti. Dunque, se si può peccare fortemente e restar d'accordo con Dio, tutto il sistema giuridico che regola la società è un arbitrio che contrasta con un principio fondamentale di fede. Dunque, se Dio non esiste, in una società di credenti non resta altra facoltà produttiva che il peccare, per non esser sopraffatti da chi pecca credendo di salvarsi con la fede. Poichè una fede è necessaria per agire, Chessman sostituì alla fede in Dio, quella in se stesso e nella propria intelligenza, forza, risolutezza. Ma se la fede in Dio pareggia tutti gli uomini, quella in se stessi li differenzia e, ad ogni modo, pone in grave stato d'inferiorità chi sia solo contro tutti. In tali condizioni, la società finisce sempre con il dare « scacco a Chessman » (un giuoco di parole, che vale: scacco al pedone). Chessman che si sente un re e vuol perdere da re, si trova nella cella 2455 come semplice pedone: qui comincia la sua vera metamorfosi in re. Senza mitigare l'asprezza del proprio dettato, mostra d'intendere che una società che offre tante garanzie e possibilità ad un criminale, ha nella propria generosità qualcosa di divino e coltiva il dubbio almeno quanto le illusorie certezze contro cui Chessman ha combattuto sempre. Nel dubbio, nella sospensione del giudizio, nel rispetto della vita umana, nella resipiscenza al limite estremo di tutte le sopraffazioni, l'uomo mostra veramente la nobiltà dei propri natali. Chessman se ne accorge, da principio per ragioni utilitarie, e vuol satanicamente approfittare della supposta debolezza altrui a proprio vantaggio, ma finalmente scopre che si tratta di forza, della vera forza della società: naturalmente vuol esserne partecipe e, come egli dice, senza rivelazioni improvvise, per conquista progressiva, faticosa, eroica, vince. Vince, perchè, anche se la procedura americana non trovasse i pretesti necessari per far rientrare quelle condanne a morte, egli è intimamente persuaso, salvo.

☆

Questa, secondo noi, è l'interpretazione integrata delle confessioni di Chessman. Il quale ha scritto un libro di tal forza, da rasentare le compiutezze dell'arte. La sua materia batte di gran lunga per terribilità, potenza e verità, quella dei più grandi ed orrorosi romanzieri americani. La forma, se non risentisse della fretta connaturale all'occasione creativa, potrebbe essere degna di un artista: se ne ha la prova nelle pagine bellissime riguardanti le esperienze, le ricerche, le sofferenze, gli stupori, le scoperte fatte nel commercio con la Legge, che sono meditate e mature, e non distorte da fini erronei, come spesso il racconto della vita, diciamo, libera.

Il libro, che potrebbe esser tutto una falsificazione quanto a dati autobiografici, ed una finzione nei commenti interpretativi, rivela ugualmente la salvezza di uno spirito che, forse sfondando per volontà di strafare nel campo del male, il diaframma che lo separava dal bene, in mezzo ad esso ora si trova, e non ne uscirà più, perchè questa era la terapia psichica a lui necessaria, e questa la ricchezza che un povero ammalato di grandezza voleva raggiungere e possedere.

ORAZIO SALVATORI

CARYL CHESSMAN: *Cella 2455 - Braccio della morte*. Milano, Rizzoli.

◆ *Alexander Laig, professore di psicologia all'università di Leeds, ha dedicato 20 anni di studio per stabilire perchè la gente ride. Ha scoperto che ci sono 4 motivi di riso nella vita di ogni uomo: fino a 7 anni, gli indovinelli e tutto ciò che è al difuori dell'ordinario; da 8 a 15, gli scherzi facili; fino a 20, i giochi di parole; nell'età adulta l'uomo ride di se stesso e delle sue piccole manie.*

◆ *Si giudica al tribunale di Nuova Orleans Aaron B. Smith, accusato di aver appiccato il fuoco a cinque scuole pubbliche provocando danni per oltre 5 milioni. « Per quale ragione vi siete accanito contro le Scuole? », gli chiede il giudice. « Eccellenza, ho potuto fare soltanto i corsi elementari. E mi spiace di vedere che altri possano studiare e apprendere più di me ».*

◆ *Il teatro lirico del City Center di New York allestirà nel prossimo mese di novembre una nuova opera lirica di Giancarlo Menotti.*

L'opera, per la quale Menotti ha scritto anche il libretto, ha per titolo « The Saint of Bleecker Street » (La Santa di Bleecker Street) ed ha per tema i conflitti psicologici tra una ragazza in odore di santità ed il di lei fratello, materialista e ateo.

◆ *A Jean Rostand fu domandato quando suo padre, Edmond, scrisse Chantecler. — « Il a écrit Chantecler après l'Aiglon, c'est-à-dire à partir de 1903, quand nous sommes arrivés dans les Basses-Pyrénées. Mon père a été très malade, après l'Aiglon, et son ami, le professeur Grancher, lui a ordonné un long séjour à la campagne. Il lui a donné à choisir entre Le Caire et les Pyrénées. Nous sommes allés nous installer à Cambo. Et c'est là j'ai été élevé, que j'ai vécu jusq'à vingt ans ».*

Introduzione all'"Adolphe,, di Constant

2.

Si potrebbe rispondere, nel senso di rendere più evidenti le azioni e reazioni reciproche dei protagonisti, uomo e donna, le reciproche psicologie: è chiaro infatti che un lavoro di semplificazione era necessario per trarre qualcosa di leggibile dalla congerie di esterni eventi e interni travagli, litigi, riconciliazioni, complicazioni accessorie, che anche soltanto nei rapporti fra il Constant e la Staël, e anche soltanto nei limiti documentati dalle lettere e dai *Journaux*, formano la trama sempre diversa e sempre eguale, falsariga al romanzo. Ma come già per la definizione, ovvia ma criticamente ingannevole, di romanzo autobiografico, bisogna non calcare troppo l'accento sulla definizione, solita anch'essa per l'*Adolphe*, di romanzo psicologico; da cui il Croce, in uno dei suoi ultimi saggi, moveva per negare concretezza poetica al piccolo grande libretto, e respingerlo nei limiti di una tipizzazione incoerente e aneddotica delle psicologie in astratto. Certamente, romanzo psicologico deve dirsi l'*Adolphe*, nel senso che non si tratta di un romanzo d'avventure e d'intreccio, come il *Robinson Crusoe*, di un «romanzo storico», come *I promessi sposi*. Ma chi vuol vedere quel che c'è nell'*Adolphe* oltre la tipizzazione psicologica, può fare il confronto con l'altro romanzo del Constant, *Cécile*, pubblicato postumo e incompiuto dal Roulin nel 1951, e che forse riprende il piano abbozzato nell'ottobre 1806: coerente anche *Cécile* nello scarnire in una linea precisa le lunghe peripezie di Benjamin con un'altra donna fra le principali della sua vita, Charlotte von Hardenberg, da lui conosciuta nel 1793 baronessa von Marenholz, e divorziata a causa di lui: sennonchè egli veniva travolto dalla Staël verso altri lidi, onde lasciava Charlotte a seconde nozze col visconte du Tertre, e soltanto molti anni dopo, incontratala col nuovo marito, e per lui divorziata un'altra volta, la sposava nel 1808 come scudo e alibi nei confronti della temuta, e insopportabile ormai (salvo rimpiangerla a separazione effettuata), Mme de Staël. Rigoroso libretto, e non privo, chè non sarebbe del Constant, di sorprendenti illuminazioni e intuizioni dell'animo umano, specie nella parte che riguarda ancora e sempre la relazione con Mme de Malbée, *alias* de Staël; illuminazioni quanto più coraggiose e maligne (contro lui stesso Constant), tanto più vere. Ma arido in complesso, scheletrico, fino ad asciugare l'interesse delle irrequiete psicologie nell'esterna cronaca dei casi in cui volta per volta si risolvono; la quale cronaca esterna sostituisce ciò che dovrebbe essere il ritmo progressivo del dramma, e su essa le illuminazioni che dicevamo s'inseriscono a posteriori, come fiori indotti ad abbellire un supporto che non è nato coi fiori. Guardando alle passate traversie dal porto del matrimonio felice, il personaggio che dice *io* ha perduto di fronte a esse, come di fronte alle proprie deficienze morali che ne furono causa, e che ora ripercorre nella memoria, l'urto di scandalo e rimorso, o soltanto di novità, che non cessa di rinascere nei *Journaux* quando le scopre giorno per giorno con acredine scanzonata; in luogo dello scandalo, v'è in *Cècile* la vantaggiosa distensione di chi si è accomodato a essere quel che è, cessando in fondo di credere alla serietà delle tragedie che racconta. Va a finire che l'accettazione di sè gli si colora a un certo punto dell'ipocrita rassegnazione ai voleri di Dio; del che, troppo acuto, si accorge, ma per inciso, e sorvola. E in mancanza di più riconoscibile impegno, pretesto al narrarsi, si vorrebbe ripetere per *Cécile* ciò che il Pancrazi definì di un episodio del *Rubè* del Borgese: «Sembra scritto perchè voi possiate rendervi conto con esattezza di *come avvenne* la disgrazia; non perchè ne soffriate». Anche perchè, di *Cécile*, non si sa bene in persona di chi si dovrebbe soffrire: della devota e tradita Cécile, della tradita e tirannica Mme de Malbée, o del traditore di entrambe nelle spire di entrambe.

Non diligente registrazione come in *Cécile*, non caustica malignità e meraviglia come nei *Journaux*, è chiaro nella memoria del lettore il tono con cui il personaggio che dice *io* si narra in *Adolphe*; consapevole di sè e degli altri, come sempre il Constant, fino al punto che la logica contrastante del cuore umano può apparirgli, di là dalla logica, solo «bizarre»; impietoso, ma troppo insieme pietoso per essere cinico, nel definire il proprio egoismo senza invocare ad attenuante la pietà che l'accompagna per le sofferenze che provoca, presentata invece come debolezza, una magagna di più. Come in *Cécile*, anche qui il personaggio che dice *io* si accetta: nel senso che non fa nulla per esser diverso, neanche desiderarlo; specificamente si accetta nella propria duplicità, avvio e sinonimo di doppiezza, come in quel passo del *Journal*, 21 germinal (11 avril) 1804: «Il y a en moi deux personnes, dont une, observatrice de l'autre, et sachant bien que ses mouvements convulsifs doivent passer. Je suis très triste: si je voulais, je serais, non pas consolé, mais tellement distrait de ma peine qu'elle serait comme nulle». Ma ciò diventa nell'*Adolphe*, non curiosa particolarità di chi scrive, legge di tutti: «Il n'y a point d'unité complète dans l'homme, et presque jamais personne n'est tout à fait sincère ni tout à fait de mauvaise foi» (cap. II, par. XI); peggio e più, al personaggio che dice *io*, quella legge di doppiezza, che avalla la sua aridità diventando viltà, gli si presenta sotto specie di «une puissance surnaturelle» che lo dirige «comme malgré moi» (cap. V, par. X), ed egli si guarda vivere dal di fuori: «cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre» (cap. II, par. X).

Episodicamente, anche nell'*Adolphe*, ciò può diventare il comodo auto-accettarsi che spegne la potenziale protesta, dov'era il pathos del freddo indicare la «puissance surnaturelle» che ci governa: subentrando quasi la retorica di un altro grande egoista, il Rousseau, a giustificare l'autobiografo personaggio, come dimentico della legge di doppiezza altrove scoperta: «je n'ai jamais agi par calcul», e «j'ai toujours été dirigé par des sentiments vrais et naturels» (cap. VIII, par. XIV). Cadute episodiche; e l'attestazione giurata che accompagna la giustificazione, «je puis au moins me rendre ici ce solennel témoignage», non avrà maggior peso che nel contesto dei *Canti* del Leopardi: «Al cielo, a voi, gentili anime, io giuro...». Ma lungi dalla comoda autoaccettazione, novità dell'*Adolphe* è qualcosa che somiglia addirittura all'angoscia, nella strenua autoanalisi; angoscia sempre risorgente, come davvero davanti a una forza che opera nel personaggio, quasi a lui esterna, che lo paralizza prima di tentare di opporsi, quanto meno l'altra parte di lui saprebbe aderirvi; e lo sguardo gli si allarga di stupore, come al giovine quando scopre in sè primamente la sofferenza umana, ogni volta che un passaggio del racconto gli rinnova il doloroso urto, nuovo già per il fatto di ripetersi da un'altra volta.

Che non si tratta solo di rendersi conto come sono andate le cose, ma di soffrirne in persona di colui medesimo che scrivendo se ne rende conto, dubbio non sorge per l'*Adolphe*; e se l'*Avis de l'Editeur* premesso al racconto autobiografico, vieto espediente, obbedisce a qualche ragione poeticamente più intima che non sia di offrire un alibi all'*io* dell'autore in confronto all'*io* del personaggio romanzesco, è di annunziare suggestivamente, fin dalla solitudine dei luoghi in cui lo sconosciuto trascina la sua atonia e stanchezza, il tono che seguirà: come le battute d'apertura di una sinfonia, che non ne disegnano il tema, ma già lo preparano. Nell'*Avis* sarà appena intenzione; esplicitamente, epperò con sapientissima discrezione d'arte, è quanto accade al primo voltar di pagina del cap. I, nell'episodio della morte della vecchia amica di Adolphe, delusa di sè e della vita, e degl'inutili doni d'intelligenza inutilmente consunti, come fra pochi lustri il Leopardi si consegnerà nella figura di Filippo Ottonieri; breve episodio, che sta alla favola dell'*Adolphe* come quello di Olindo e Sofronia alla *Gerusalemme* del Tasso, o il racconto dell'*Amour de Swann* alla *Recherche* del Proust: primo sviluppo tematico, nei confini di un episodio a sè stante, del tema che appropriato svolgimento troverà nel corpo dell'opera. O in modo più evidentemente musicale, come nelle prime pagine di *Delitto e castigo* del Dostojevskij il sogno della cavallina frustata propone musicalmente gli ossessivi, striduli accordi dell'incubo che poi si attuerà nella vicenda psicologica.

(continua)

EURIALO DE MICHELIS

LA "SCUOLA SECONDARIA,,

(continua da pagina 1)

tino le attitudini del ragazzo. La *Scuola secondaria* deve funzionare fin dal primo anno col suo particolare indirizzo senza corsi di tirocinio comuni a entrambi gli indirizzi, corsi dannosi se col latino, più dannosi ancora se senza il latino. Potrà consentirsi solo alla fine del primo anno, mediante facili espedienti, il passaggio dall'una all'altra specie di Scuola unicamente per motivi didattici, quando questi siano riconosciuti giustificati dal Collegio dei professori della Scuola che lo scolaro vorrebbe lasciare e da quello della Scuola che dovrebbe riceverlo. Ma è necessario soprattutto che il bilancio del Ministero della P.I. consenta che almeno le prime tre classi non superino il numero di venti o al massimo di venticique alunni. Del resto è inutile parlare di riforme, se non si ha la sicurezza che la cifra delle spese nel bilancio suddetto sarà moltiplicata per un numero piuttosto alto. Nè devono le prime classi essere affidate a giovani insegnanti, maschi e femmine, inesperti, i quali in buonissima fede credono di aver adempiuto il loro dovere quando hanno corretto l'ortografia italiana e insegnato a cantare le declinazion. dei nomi e le coniugazioni dei verbi latini ai loro scolaretti, e hanno fissato bene nella mente di quei frugoli, che già sanno scomporre e pulire la loro bicicletta, difficili verità insegnando loro a tradurre in latino, per esempio, «l'allodola canta», «il gatto dà la caccia ai topi».

AURELIO GIUSEPPE AMATUCCI

VETRINETTA

S. BERNARDO. ***Pubblicazione commemorativa nell'VIII centenario della sua morte.*** **Milano, Società Editrice "Vita e Pensiero".**

Questo volume di «Vita e Pensiero» raccoglie un ciclo di lezioni, tenute presso l'Università del S. Cuore, per ricordare l'ottavo centenario della morte di San Bernardo. Eminenti studiosi del pensiero e dell'opera di S. Bernardo, provenienti da diversi paesi, insieme a professori dell'Università Cattolica, hanno rievocato la figura e i vari aspetti della personalità di questo grande Dottore della Chiesa, per il quale l'attuale Pontefice ha ripreso la definizione del Mabillon: «l'ultimo dei Padri... ai primi non inferiore».

La storia, attraverso i secoli, ci fa assistere all'apparire di personalità eminenti e rappresentative, che esprimono la loro epoca in ciò che essa ha di essenziale e imprimono alla società del tempo l'impronta del loro genio. Bernardo ne è un esempio e il suo secolo potrebbe giustamente essere chiamato «il secolo di San Bernardo». Il giudizio ammirativo dei contemporanei per la sua immensa opera era sanzionato dalla Chiesa che, soltanto a distanza di un ventennio dalla sua morte, ne proclamava la santità. Questo volume, nell'insieme dei vari scritti, in generale assai originali per una solenne celebrazione, mostra quale maestro resti San Bernardo nella Chiesa e anche al di fuori.

Il direttore della «Revue Bénédictine» don Schmitz presenta il quadro magnifico del monachesimo benedettino del XII secolo, in una fase di rinnovamento dell'Europa e della Chiesa. Ezio Franceschini illustra la posizione del Santo nel suo secolo, tra il mondo della *consuetudo* e quello della *novitas*, sottolineando specialmente il suo urto con Abelardo. Don Leclercq, monaco di Chiaravalle, risponde affermativamente al problema se S. Bernardo è teologo, pur riconoscendo che la teologia sua non coincide con quella di oggi, e delinea i caratteri e i grandi temi della sua teologia. Un altro benedettino, don Standaert ci dà la sintesi dell'insegnamento spirituale, della spiritualità di S. Bernardo; mentre il cisterciense P. Wellens affronta il dibattuto tema della mistica affermando che, nonostante egli sia stato mescolato e impegnato nell'azione e, per un quarto di secolo, dal 1125 al 1153, sia stato l'«arbitro dellEuropa», S. Bernardo è un dottore della mistica e, in particolare, della mistica cisterciense. La «Mariologia di S. Bernardo» è argomento di un vasto e documentato studio di R. Roschini che conclude affermando che S. Bernardo è il «dottore mariano» per antonomasia. Al problema se S. Bernardo sia anche filosofo, nel vero senso della parola, la Vanni Rovighi risponde negativamente, pur ammettendo che sono presenti nei suoi scritti vari temi filosofici.

Nell'ultima parte il Talbot studia San Bernardo nell'abbondante suo epistolario e Christine Mohrmann «lo stile». Chiude il volume l'illustrazione del monastero cisterciense di S. Ambrogio, fondato dai monaci nel 1498, dove ora ha la sua sede centrale l'Università Cattolica, fatta dal prof. Cagiano di Azevedo professore di archeologia nell'Università stessa.

Quale il risultato di questi studi? Non è certo un'esaltazione totale fatta di superlativi. Gli elogi eccessivi possono anche essere pericolosi per le critiche che suscitano. La vera grandezza del Santo più che nella potenza della sua analisi o nell'immensità della sua azione sta nella sintesi comprendente la sua santità personale e la pratica del suo ideale di carità. Il Medio evo ci presenta in Bernardo un uomo che rimane un ideale anche per noi; anche se la sua problematica è in gran parte morta. Questo hanno saputo mostrare i vari collaboratori mettendo in evidenza come tutti gli elementi della nostra vita religiosa e intellettuale si ritrovano in S. Bernardo. Se il cristianesimo contemporaneo non può accontentarsi di ritornare al Medio evo, questo ritorno periodico ai grandi del passato giova per ridare vigore alla nostra sintesi vitale e spirituale nel contatto della loro personalità.

ULISSE PUCCI

BINO REBELLATO, ***Poesie.*** **Padova, ed. Rebellato.**

Un bellissimo libro di poesia. Un volume che conferma la nostra fiducia nella validità della nuova poesia. Ascoltate: «Al nostro giorno altissimo sprofondano — le catene dei monti — e vediamo lo spazio. — Non pensiamo più nulla: — al transito dolcissimo di un'ala — è tutto bianco il melo. — Più nulla abbiamo — ed è bello passare — per qualche prato. — Come immagini — colore d'acqua — per cortili e vigneti ci conduce — il lembo d'una nuvola. — Vedere è un poco illuminarci» (*Nostro giorno altissimo*). E questa *Passeggiata*: «Per la mia anima è passato — un verde luminoso. — Io non so altro, — non so nulla — di quello che accade — attorno a me, nel resto del mondo. — Le strade mi portano — dove voglio io — e non ha fine il giorno». Rari sono gli scadimenti, le pause stanche, logore. Quasi ogni pagina vibra di luci e di colori. E se fa dell'«autobiografia», ecco il suo accento: «Vivemmo in mezzo a buie selve e prati — e il nostro sangue — reca il giubilo — di un magnifico verde. — Da una remota erosione di fibre — scatta dentro noi — pura fiamma la gioia» (da *Io con la mia gente*).

Diego Valeri ha scritto per questo ottimo libro una impegnata prefazione. («Per Rebellato essa poesia altro non può essere che la rivelazione luminosa del futuro dentro il presente; e, ben s'intende, la parola in cui quella luce si riversa, ricreandola (e formando se stessa).

CARLO MARTINI

GIUSEPPE CASSIERI, ***Dove abita il prossimo.*** **Firenze, Vallecchi.**

A distanza di qualche anno dal suo primo libro, quel romanzo *Aria Cupa* che valse al giovanissimo scrittore il conferimento del premio Gargano ma anche un singolare processo per diffamazione, una parente dell'autore credendosi riconosciuta in uno dei personaggi della vicenda, Giuseppe Cassieri pubblica il suo secondo romanzo: che se ha perduto il fascino di certe intemperanze e passionalità e acerbità che pur costituivano la freschezza di *Aria Cupa*, mostra subito, nell'ambizione del tema, ma soprattutto in una maggiore coscienza di costruzione, il cammino percorso dall'autore.

La vicenda del giovane perito agrario Giuliano Dossini che dalla provincia viene a Roma alla ricerca d'un posto, le sue vicissitudini di ripiego in ripiego nell'attesa della promessa sistemazione che al contrario sempre più s'allontana, la sua patetica fine, l'incomprensione del mondo che lo circonda, appartengono a una storia squallida e triste: ma l'autore, conferendo al protagonista una sorta di fiducioso candore che se in qualche modo lo danneggia quasi accelerandone i tempi della crisi, d'altro canto lo avvolge di simpatia, è riuscito a dare a tutto l'arco della vicenda una sua calda ed umana partecipazione. E gli diamo subito atto d'un risultato ottenuto, che ci pare la cosa più notevole del libro: quello d'averci presentato una Roma inedita quale neppure il nostro migliore cinema neorealista era riuscito a darci. La Roma del Gasometro, del Campo Boario, quella della piccola borghesia ridotta a vivere affittando camere, quella di certi tetri ambulatori, col meschino mondo dei suoi impiegati resi maniaci e isterici da uno stato quasi perpetuo d'indigenza: e certe immagini dei lungotevere desolati dalla furia della tramontana. E si vedano alcune figure minori con quanta felicità son colte: la signora Morello col marito «professore» e il cane Boby, il «travet» Maggi, l'ex-insegnante Armida Baroni finita corista: e le loro grigie vite scandite sul metro di abitudini, manie e malinconie: tutto un mondo che Cassieri ha saputo offrirci con quella freschezza che fa di lui uno dei più promettenti narratori delle ultime leve letterarie.

MICHELE PRISCO

COLETTE, ***Gigì.*** **Roma, Casini.**

Nella vastissima opera di Colette, morta più che ottuagenaria lo scorso agosto, questo lungo racconto o breve romanzo rappresenta un momento singolarmente felice ed un raro e ghiribizzoso tributo al piacere dell'onestà. Onestà intesa come piacere, perchè nella soluzione della breve vicenda, perfettamente conforme ai suggerimenti della morale, è un furbesco compiacimento per l'onesto e per il giusto, una volta tanto conformi all'utile ed al bello quali possono esser concepiti da una Colette; ma c'è di buono, che *Gigì* finisce con l'apparire uno dei suoi pochi libri ove la rappresentazione del vizio ha per naturale scopo e risultato di farci parteggiare per le virtù.

Invero, la virtù di Gigì, disadorna e acerba fanciulla, è vista un po' troppo in chiave di stranezza, anomalia, abnormità inimmaginabile in quel dato ambiente e per quella certa educazione; troppo, diciamo, perchè si possa definirla propriamente virtù: ma è assai notevole l'aperta sfida di Colette, a se stessa ed a molti colleghi di tutti i tempi, nel rappresentare una fanciulla che si ribella ai suoi educatori, non puntando su carte eccezionali e pericolose, ma su quelle tranquillissime e corredate di tutti i bolli, come il certificato matrimoniale, la cui avversione ha ispirato tanti narratori borghesi.

La trama è tenue, la pagina cesellata. Alcune donne, una madre, una nonna, una zia, relitti di doratissime caravelle, ma ostinati a tenere il mare ed a procurarsi una spinta superiore al peso dell'acqua che spostano, improvvisamente scoprono che Gigì, figlia e nipote, fanciulla e donna, è giunta a quel punto della vita in cui pochi tocchi possono trasformarla in una mondana di classe; e poichè la scoperta è determinata proprio dall'inattesa attenzione per Gigì di un *viveur* famoso e ricchissimo, frequentatore della casa, scoppia un gran fervore di corsi accelerati, con cui quelle ammiraglie vogliono trasformare il mozzo Gigì almeno in guardiamarina. Gigì lascia fare, ma finalmente liquida tutti; e respingendo il facile successo che potrebbe avere come apprendista mondana, piega al matrimonio l'uomo che si è francamente innamorato di lei. Con queste premesse, nemmeno Colette vorrà farci pensare che tale unione sia destinata a finir male: quando dunque è bene tutto quel che finisce bene, bisogna dire che questo racconto di Colette può essere riguardato come la sublimazione ironica di letteratura ottocentesca per fanciulle. Le quali, per quanto oggi leggano ben altro, faranno tuttavia meglio a non dar molto credito ai paradossi di Colette.

Elegante la traduzione di Mimmi Pasquali.

ENZO VALLI

ANTONIO GRAMSCI, ***L'ordine nuovo.*** **Torino, Einaudi.**

Dopo i *Quaderni del Carcere*, gli articoli scritti da Gramsci come segretario di redazione dell'*Ordine Nuovo, Rassegna settimanale di cultura socialista*, negli anni 1919-20: aggiunti gli articoli da lui pubblicati, nello stesso periodo, sull'*Avanti!*. Siamo al settimo volume delle *Opere*, ed altri tre sono annunziati (gli articoli dal '14 al '20, gli scritti dal '21 all'arresto): opera imponente, ovviamente disuguale, documentariamente preziosa, insostituibile fonte per la storia del Partito e dell'idea comunista in Italia. Gramsci vivo, probabilmente non sarebbe lieto di veder pubblicate queste pagine «alla giornata» che dovevano morire dopo la giornata; ma è la sorte comune a tutte le tracce lasciate dagli uomini che diventino esemplari per qualcuno; e d'altronde il sensibile divario tonale, tra gli scritti di pensiero e quelli, diciamo, d'azione, e la precarietà, come la bruciante disinvoltura dialettica, di questi ultimi, possono essere intesi anche da chi non sia comunista. Piuttosto, chi comunista non sia, e non abbia quindi interesse a vedere in questa raccolta quasi il repertorio dell'argomentare partigiano, si dispiacerà dell'ordinamento datogli dall'editore: *I consigli di fabbrica e lo stato della classe operaia, Vita politica italiana e internazionale, Polemica proletaria, Cronache dell'Ordine Nuovo*; si dispiacerà, dicevamo, perchè il solo filo conduttore che possa assicurare l'interesse di una più vasta categoria di lettori, è quello storico.

O. S.

GROTTANELLI E TENTORI, ***I primitivi, oggi.*** **Torino, Ed. RAI.**

Cinque conversazioni radiofoniche di V. L. Grottanelli e due di T. Tentori, rispettivamente dedicate a *I Pigmei africani ed asiatici, Gli Aborigeni dell'Australia, I Mao dell'Etiopia occidentale, I melanesiani delle Isole Salomone, I Bantu pastori della regione dei grandi laghi africani, Vita e costumi degli Eschimesi, Usi e costumi dei Jivaros*: con illustrazioni.

Agevole e interessante lettura che potrebbe essere d'avvio ad una più vasta serie di divulgazioni etnologiche: offre numerosi motivi di curiosità, di stupore, di riflessioni (non sempre favorevoli all'uomo civile), e saggi notevoli di poesia dei primitivi.

V. I.

BILANCIO CRITICO
DI GISBERTO CERACCHINI

(continua da pagina 3)

no all'«alta serenità della Vergine, sole centrale», con uno slancio di membrature, panneggi, gesti ed affetti concitati, pressochè ignoti alla sua originaria estetica di narratore paesano, e tali da lasciar quindi presagire inediti sviluppi nell'arte di un maestro, che, se anche muta accento, fa tuttavia risuonare corde di sua esclusiva proprietà.

ALBERTO NEPPI

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma